

SOIXANTE-QUATORZIÈME ANNÉE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

*Dirigée par Georges Wildenstein*

JUIN 1932

---

*A PARIS — Boulevard Saint-Germain, N° 106*

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 106, Boulevard Saint-Germain (VI<sup>e</sup>), Danton 48-59

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

## BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis 1923 l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, revue des revues, etc.

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ;  
le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président, délégué de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON.      PIERRE D'ESPEZEL.

# SOMMAIRE

La nécropole du Port de Rome, par <i>M. Guido CALZA</i> .....	365
Saint Louis et la reine Marguerite, statues provenant de l'hôpital des Quinze-Vingts, par <i>M. Georges HUARD</i> .....	375
Notes sur quelques primitifs de Provence, l'Annonciation d'Aix, par <i>M. L.-H. LABANDE</i> .....	392
Un portrait du prince héritier Gustave-Adolphe par Lorens Pasch le jeune, à Versailles, par <i>M. Gunnar W. LUNDBERG</i> .....	398
Benjamin West au Salon de 1802. La Mort sur le cheval pâle, par <i>M. Fiske KIMBALL</i> .....	403
Peintes-Graveurs. Bernard Naudin, par <i>M. Claude ROGER-MARX</i> ....	411
Bibliographie.....	417

UNE GRAVURE AU BURIN ORIGINALE :

*BERNARD NAUDIN. Le Mendiant à la viole de gambe.*

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,  
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

## TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
} Autres Pays.....	230 fr.

### ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),  
les planches sont tirées sur madagascar  
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER } Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
} Autres Pays.....	340 fr.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR  
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR  
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90*

## L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

### NOUVEAUTÉ :

## L'AFRIQUE MÉDITERRANÉENNE

ALGÉRIE — TUNISIE — MAROC

par Fernand BENOIT

In-4° raisin (25 × 32) de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures, plus un frontispice.  
Édition ordinaire..... 275 fr. — Édition sur madagascar (100 ex.)... 450 fr.

### DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon**. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration contenant 81 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour**, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence**. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 324 pages, dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué**. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.  
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bernier, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon**. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.  
(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance**. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie**. In-4° de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.  
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater**. In-4° de VIII-274 pages dont 116 pages d'illustration contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne**. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.  
(Récompensé sur le prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret**. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

### EN COURS D'IMPRESSION

**Chardin**, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration contenant 236 héliogravures, plus un frontispice.  
Prix de souscription..... 200 fr.  
Ce prix sera porté à 250 fr. dès la mise en vente du volume.

**Manet**, par PAUL JAMOT. Catalogue critique par Paul JAMOT et Georges WILDENSTEIN, avec la collaboration de Marie-Louise BATAILLE. Deux volumes in-4° (25 × 32) dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 600 fr.  
Ce prix sera porté à 750 fr. dès la mise en vente du volume.

### EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.



*pour tous renseignements :*  
*s'adresser aux gares du réseau*

## CHEMIN DE FER DU NORD

### Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort

#### PARIS-NORD A LONDRES

La Compagnie du Chemin de fer du Nord  
 assure les relations entre  
 la France et l'Angleterre par les voies  
 maritimes les plus courtes.

*Services quotidiens dans les 2 sens*

#### SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande,  
 l'Allemagne, la Pologne, la Russie,  
 les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

#### SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*  
 Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*  
 Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*  
 Calais-Lille-Bruxelles

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris

## Circuit en autocars

AUX

## BORDS DE LA LOIRE

du 15 Mai au 25 Septembre 1932

AU DÉPART

## D'ORLÉANS

Dép. Place Albert 1er (Gare) à 13 h. — Retour vers 19 h.

### TOUS LES DIMANCHES ET JOURS FÉRIÉS

Orléans, MONUMENTS ANCIENS — Croix de Reuilly —  
 Saint-Denis-de-l'Hôtel — Châteauneuf-sur-Loire, CHÂ-  
 TEAU ET ÉGLISE — Germigny-des Prés, ÉGLISE DU  
 IX<sup>e</sup> SIÈCLE — Saint-Benoît-sur-Loire, ÉGLISE ABBATIALE  
 DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE — Châteauneuf-sur-Loire — Saint-Cyr-  
 en-Val — Olivet, SOURCE DU LOIRET — Cléry, BASI-  
 LIQUE DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE ET TOMBEAU DE LOUIS XI —  
 Beaugency, ÉGLISE DU XI<sup>e</sup> SIÈCLE — Meung-sur-Loire,  
 ÉGLISE DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE — Orléans.

PRIX DU TRANSPORT PAR PLACE : 55 francs.

Nombre de places limité.

Délivrance des billets d'autocar et location des places  
 au Kiosque du Syndicat d'Initiative, place Albert 1er, à  
 Orléans (en face la gare).

Billets combinés, chemin de fer et autocar, en vente à  
 la gare de Paris-Quai d'Orsay; le prix du transport en  
 autocar est ramené dans ce cas à 53 francs.

R. C. Seine 88.928.

## Sur les routes

### de la Provence romaine

Il est un moyen très pratique de visiter les monuments  
 romains et du Moyen Âge qui abondent en Provence,  
 c'est de faire, en autocar P.-L.-M., les circuits organisés  
 au départ d'Avignon, de Nîmes et d'Arles.

De la gare d'Avignon partent, tous les matins, les cars  
 qui assurent quotidiennement, dans la journée, les cir-  
 cuits : « Arles-Les Baux » et « Uzès-Nîmes-Pont du  
 Gard » ; ceux qui, les mardi, jeudi et samedi, effectuent  
 l'excursion : « Aigues-Mortes-Grau du Roi-Saintes-  
 Maries » et ceux qui, les lundi, mercredi et vendredi,  
 conduisent les touristes à Vaison et à Orange.

Le circuit de la « Fontaine de Vaucluse » est une  
 excursion quotidienne de l'après-midi.

Les services au départ de Nîmes sont : les lundi et  
 jeudi, « Arles-Les Baux » ; le mercredi, « les Saintes-  
 Maries » ; le vendredi, « Grau du Roi-Aigues-Mortes » ;  
 les mardi, samedi et dimanche, « Pont du Gard-Uzès ».  
 Les voitures qui font ces circuits partent de la gare et  
 s'arrêtent, avant de quitter la ville, au Bureau des Auto-  
 cars, boulevard des Arènes, où elles prennent également  
 des voyageurs.

Trois services partent du boulevard des Lices à Arles  
 et y reviennent le soir, les lundi et jeudi, « Les Saintes-  
 Maries-Aigues-Mortes-Grau du Roi » ; les mercredi,  
 vendredi, samedi et dimanche, « Les Baux » ; le mardi,  
 « Pont du Gard ».

# Les Fils de Léon Helft

## CURIOSITÉS SPÉCIALITÉ D'ORFÈVREURIE ANCIENNE

4, Rue de Ponthieu, 4

PARIS (8<sup>e</sup>)

## Répertoire de la Faïence Française

A l'occasion de l'Exposition Rétrospective de la Faïence française, actuellement ouverte au Musée des Arts Décoratifs, et sous le patronage de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, la Société des Amis de Sèvres, la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, sera publié le *Répertoire de la Faïence française*.

Cet ouvrage comprendra : 1<sup>o</sup> Un volume in-4<sup>o</sup> de 250 pages environ, donnant sur les diverses manufactures des études substantielles suivies d'une bibliographie critique et confiées, pour chacune d'elles, à un auteur spécialement qualifié. 2<sup>o</sup> Deux portefeuilles comprenant chacun 240 planches in-4<sup>o</sup>, accompagnées de textes explicatifs. Ces 480 planches formeront 24 livraisons mensuelles.

Ainsi seront offertes douze à quatorze cents reproductions des pièces les plus importantes ayant figuré à l'Exposition.

Tirage limité à 310 exemplaires numérotés.

### PRIX DE L'OUVRAGE :

a) Pendant la souscription : **800 frs.**

Les membres de l'une des trois Sociétés sous le patronage desquelles est publié l'ouvrage bénéficieront d'une réduction de 50 frs.

b) La souscription une fois close : **1.000 frs.**

Les souscriptions sont reçues au Secrétariat général de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, à Paris.



FIG. I. — SARCOPHAGE DU PORT DE ROME. SCÈNE BACCHIQUE.

## LA NÉCROPOLE DU PORT DE ROME

UNE découverte destinée à avoir un grand écho non seulement dans le monde savant, mais dans le public touristique, vient d'être faite à la porte de Rome, près des bouches du Tibre, sur la plage d'Ostie, dans l'*Isola Sacra*. Cette île, formée en grande partie par les alluvions du fleuve romain, laissée inculte durant des siècles, est redevenue aujourd'hui un « jardin de Vénus », comme l'appelaient les Anciens (*Libanus almae Veneris*), grâce au travail à la fois assidu et sagace d'assainissement agricole accompli par l'Opera Nazionale Combattenti. C'est à cette reconquête du terrain que nous devons la réapparition des monuments funéraires qui s'y trouvaient cachés.

Ils y étaient enfouis sous des dunes produites par l'ensablement progressif de cette bande de terre, dû à sa proximité d'une plage élargie d'une façon continue au cours de seize siècles, au point que la mer s'est retirée jusqu'à près de trois kilomètres de la côte. Le sable qui les a recouverts les a soustraits aux regards et, en conséquence, préservés de la destruction qu'ils auraient inévitablement subie depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, spécialement aux tristes périodes de notre histoire, lorsque les Barbares et les Vandales, Sarrasins et Goths, firent une descente sur la plage romaine, pour se répandre à travers l'Ile Sacrée et aller piller la capitale romaine. La *vandalica rabies*, selon les termes d'une inscription trouvée justement dans l'Ile Sacrée, n'a donc pu s'exercer sur ces tombeaux, qui ont donné leur nom à la localité. Il n'y a en effet aucun doute que ce qualificatif de *Sacra*, qui nous est transmis par l'historien de la Guerre gothique, Procope, ait pour raison d'être le vaste cimetière païen établi sur cette île.

C'est ce cimetière des citoyens du port de la Rome impériale que j'ai eu la bonne fortune de retrouver ; une centaine de tombes seulement, sur les milliers qu'il comptait, ont été remises au jour. Une centaine seulement, mais ce sont des joyaux. Des joyaux par leur conservation, par leur intérêt, par le caractère

suggestif de ces ruines vraiment admirables. Nous avons là une zone monumentale qui peut être comparée aux grandes nécropoles étrusques, une nécropole de la Rome impériale telle qu'il ne s'en présente aucune autre, en aucune localité d'Italie ou d'ailleurs. C'est notre fierté de l'avoir découverte, de l'avoir préservée, de l'avoir mise en valeur.

Ce ne sont point des grands seigneurs, des patriciens, de hauts dignitaires, dont on trouve ici les tombeaux. C'est la bourgeoisie laborieuse d'une cité qui vit



FIG. 2. — VUE PARTIELLE DE LA NÉCROPOLE DU PORT DE ROME.

de son commerce avec l'ensemble du monde romain, et qui accueille une population d'origine, de culture et de professions diverses. C'est le Port de Rome, le port que les empereurs Claude et Trajan ont fait construire près d'Ostie et qui a appelé à lui, de toutes les parties de l'Empire, des citoyens déjà romains ou romanisés. C'est Rome qui les a faits Romains, en leur donnant des terres, des maisons, du travail, en leur enseignant sa loi et sa langue. En effet, alors même que quelque'une de ces tombes porte gravé en son épitaphe un nom grec, en lettres grecques, la loi qui est invoquée pour faire respecter la sépulture et proclamer son inviolabilité est la loi édictée et mise en pratique par Rome. Cette vigueur de la romanité doit nous rendre chères ces tombes de l'Isola Sacra, au fur et à mesure de leur réapparition.

Le mode de construction de ces sépultures, leur aspect, les photographies ici rassemblées en rendront compte mieux que toute description. Ce sont d'humbles gens qui y ont trouvé leur éternel repos, mais elles ne sont point pour autant

de médiocres ou misérables bâtisses. Elles datent du second, du troisième et même du quatrième siècle de l'Empire ; l'architecture ayant alors atteint une perfection et une grandeur qui ont pu être égalées, mais non surpassées, les constructions même modestes y sont empreintes de noblesse, font preuve d'une technique soignée, revêtent des formes élégantes.

La tombe étant la demeure des défunts, ces édifices sont en majeure partie constitués par une chambre sépulcrale couverte d'une voûte en berceau ou par un toit en échine ; ils présentent donc une façade où s'ouvre une porte encadrée par des piliers et une architrave de travertin ; deux petites fenêtres donnent du jour à l'intérieur ; un tympan achève le dessin de l'ensemble. Une inscription gravée dans le marbre nous livre le nom des défunts, et souvent un ou deux reliefs, sur des panneaux de terre cuite, représentent l'art, le métier, le commerce, exercés par le mort durant sa vie. Ainsi le nom, un humble nom, qui ne peut s'enorgueillir de charges ni d'honneurs sénatoriaux ou équestres, trouve dans ces images son complément, son meilleur attribut, et l'unique gloire passagère

du médecin, du marchand de grains, du boulanger, du forgeron, du portefaix, du porteur d'eau ; telles sont les images que nous révèlent ces sculptures rudimentaires. Elles ne sont pas estampées sur des moules tout préparés, mais modelées à la main, à l'ébauchoir, selon les commandes reçues par le fabricant.

La perfection du travail des parois latérales de ces tombes, la forme originale des fenêtres qui leur dispensent un peu de lumière, la sobriété et la finesse décorative qui se manifestent dans les corniches qui les couronnent, dans les encadrements polychromes des inscriptions, dans tous les ornements et tous les

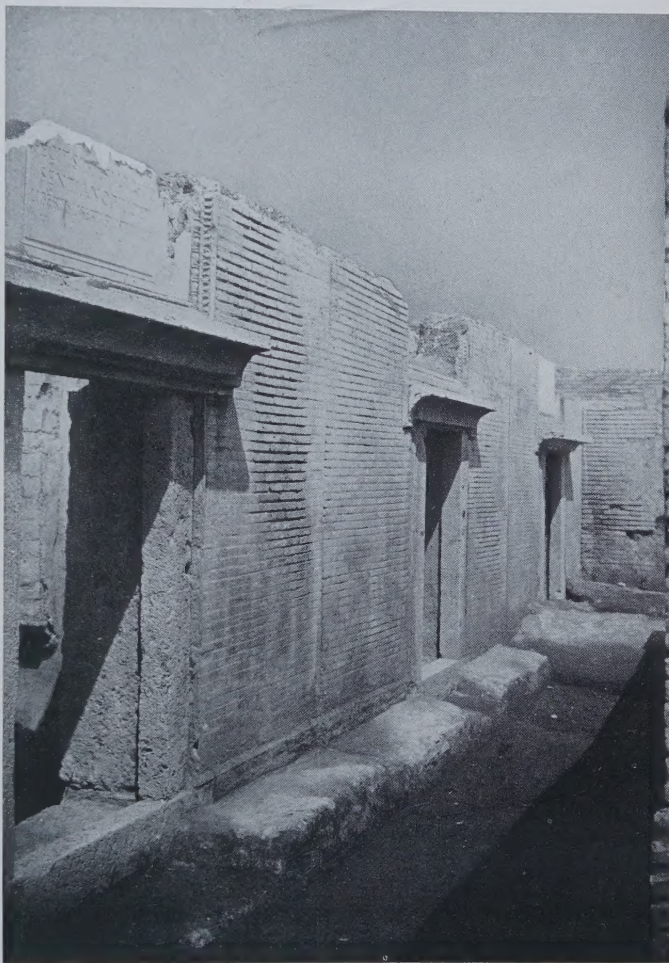


FIG. 3. — UNE PETITE RUE DU CIMETIÈRE.



FIG. 4. — FAÇADE D'UN TOMBEAU AVEC DES RELIEFS DE TERRE CUITE ENCADRANT L'INSCRIPTION FUNÉRAIRE.

accessoires, en font non seulement des monuments pleins de grâce, mais des documents précieux pour l'étude de l'art romain. A l'intérieur, les mosaïques et les peintures qui les embellissent nous parlent des cultes et des mythes préférés des citoyens du Port. Ceux-ci associent dans leurs sépultures, pour des motifs qui ne sont pas tous inspirés par le souci décoratif, le mythe d'Endymion et de Séléné à celui des travaux d'Hercule, la légende des Danaïdes au rapt du jeune Hylas, des figures de divinités et de héros. La mythologie, la poésie et la légende se trouvent ici vivifiées par un art populaire ingénu mais expressif.

De même que dans la cité, dans le cimetière se reflète la diversité des catégories de citoyens. Près de ces tombes à chambre sépulcrale, et mélangées à celles-ci, se trouvent des sépultures plus modestes. Ce sont de grands sarcophages, des coffres, non pas de marbre ou de travertin, mais de maçonnerie, posés sur le sable, pour recouvrir le squelette ou les cendres du mort. Ce type de tombes, unique jusqu'ici en Italie, rappelle un peu la forme des marabouts mahométans ; on les rencontre aussi dans les sépultures de l'Afrique romaine ; la religion mahométane a donc, peut-on dire, emprunté aux Romains la forme de ses tombeaux. Mais il y avait encore dans la cité du Port des gens qui ne pouvaient pas dépenser la faible somme qu'exigeait la construction d'un sépulcre maçonné. Alors, squelette ou cendres, car l'inhumation et la crémation furent employées concurremment, sont recouverts de terre, la mère commune. Pour signaler l'emplacement de la tombe, on place tout autour des amphores qui désignent la sépulture, sans qu'on y fasse figurer aucun nom. D'autres fois, la place est protégée par des tuiles rap-

GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

---

SOIXANTE-QUATORZIÈME ANNÉE — SIXIÈME PÉRIODE  
TOME SEPTIÈME

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École des Beaux-Arts ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'Ecole du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G.-R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président-délégué de la Société de propagation des livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

---

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet) ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles ;

PIERRE D'ESPEZEL, ancien membre de l'École française de Rome.

# TABLE DES MATIÈRES

PREMIER SEMESTRE 1932

## TEXTE

Jean BABELON.....	L'Exposition de l'art français à Londres. Le xvi <sup>e</sup> siècle.....	25
Luc BENOIST.....	Joseph Bernard.....	217
Bernard BERENSON.....	Les dessins de Signorelli.....	173
Jacques-Émile BLANCHE...	L'Exposition française de Londres. Le xix <sup>e</sup> siècle.....	77
Ferdinand BOYER.....	Le transfert des antiques de Médicis de Rome à Florence.....	211
Odette BRUHL.....	Les nouvelles collections du Musée Guimet.....	301
Guido CALZA.....	La nécropole du port de Rome.....	365
Pierre du COLOMBIER.....	L'Exposition de l'art français à Londres. Le xvii <sup>e</sup> siècle.....	39
Pierre d'ESPEZEL.....	L'Exposition de l'art français à Londres. L'art français du temps présent.....	97
Paul ETTINGER.....	Portraits de personnages russes par François Baudiot.....	286
Adrien FAUCHIER-MAGNAN..	L'Exposition française à Londres à travers la critique anglaise..	289
Otto GRAUTOFF.....	Nouveaux tableaux de Nicolas Poussin.....	323
Louis HAUTECŒUR.....	Conférence internationale d'experts pour la protection et la conservation des œuvres d'art.....	161
Georges HUARD.....	Les statues de saint Louis et de la reine Marguerite provenant de l'église des Quinze-Vingts.....	375
Fiske KIMBALL.....	Benjamin West au Salon de 1802. <i>La Mort sur le cheval pâle</i> .....	403
L.-H. LABANDE.....	Notes sur quelques primitifs de Provence.....	392
Paul LÉON.....	L'Exposition de l'art français à Londres. Introduction au numéro spécial de janvier.....	I
Gunnar W. LUNDBERG....	Un portrait du prince héritier Gustave-Adolphe, par Lorens Pasch le Jeune, au musée de Versailles.....	398
Édouard MICHEL.....	Hypothèses sur quelques peintures flamandes à propos de Breugel le Vieux.....	126
Louis-Marie MICHON.....	Les reliures exécutées pour François I <sup>er</sup> .....	309
Louis RÉAU.....	Les Compagnes de Diane.....	136
Salomon REINACH.....	Courrier de l'art antique.....	237
Claude ROGER-MARX.....	Forain lithographe et aquafortiste.....	341
—	Bernard Naudin.....	411

René SCHNEIDER.....	L'Exposition de l'art français à Londres. Le moyen âge.....	5
Anna SPITZMULLER.....	Un dessin de Wolf Huber au Musée du Louvre.....	133
A. STARING.....	Un tableau de conversation par Gravelot.....	155
Hans TIETZE.....	L'art baroque en Autriche.....	266
Jean VALLERY-RADOT.....	Les grands courants d'influence dans l'architecture religieuse du Berry aux XII <sup>e</sup> et XIII <sup>e</sup> siècles.....	109
Paul VITRY.....	La Pitié de Nouans.....	254
Georges WILDENSTEIN.....	L'Exposition de l'art français à Londres. Le XVIII <sup>e</sup> siècle.....	55

## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

D. Agassiz, *Louis-Auguste Brun* (G. W.), p. 418. — H. Algould, *Le décor des soieries françaises* (G. W.), p. 419. — Fortuné d'Andigné, *Les musées de Paris* (G. W.), p. 229. — Artes, *Monuments et mémoires* (L. DONS), p. 296. — M. Aubert, *Nouvelle histoire de l'art* (P. E.), p. 298 ; — *L'abbaye des Vaux-de-Cernay* (G. W.), p. 360. — F. d'Aulay, *La campagne de destruction contre les monuments hongrois* (P. E.), p. 296. — Jean Babelon, *Pisanello* (M. J.), p. 230. — J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane* (G. W.), p. 361. — A. C. Barnes et V. de Mazia, *The french primitive and their forms* (M. J.), p. 421. — A. Blum et C. Chassé, *Histoire du costume, les modes au XIX<sup>e</sup> siècle* (P. E.), p. 298. — A. Blum et P. Lauer, *La miniature française aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (G. W.), p. 362. — A. Busuioceanu, *Iser* (A. C.), p. 294. — Canuti, *Perugino* (G. Rouchès), p. 419. — L. Carré, *A guide to old French plate* (G. W.), p. 419. — Pierre Champion, *Agnès Sorel* (R. D.), p. 165. — L. Chamson, *Nicolas Froment et l'école avignonnaise* (G. W.), p. 362. — H. Clouzot, *Le papier peint en France* (G. W.), p. 419. — Pierre du Colombier, *L'art français dans les cours rhénanes* (R. D.), p. 165 ; — *Poussin* (G. W.), p. 364. — *Congrès archéologique de France* (G. W.), p. 359. — E. Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin* (G. W.), p. 417. — Denucé, *Exportation d'œuvres d'art au XVII<sup>e</sup> siècle, à Anvers* (C. BRIÈRE-MISME), p. 164. — W. Deonna, *Dédale ou la statue de la Grèce* (J. B.), p. 295. — E. Deville, *La reliure française* (G. W.), p. 419. — L. Dimier, *D'un album de dessins supposé du XVI<sup>e</sup> siècle* (G. W.), p. 362. — Drevon, *Description de Dronninggaard* (L. DONS), p. 418. — *L'Ecole du Louvre* (P. E.), p. 297. — C. Enlart, *Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem* (G. W.), p. 360. — H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans* (G. W.), p. 360. — F. Mather, *Estimates in art* (G. W.), p. 420. — J. Michel-Giroud et E. Dehaye, *Les Hache, ébénistes de Grenoble* (G. W.), p. 419. — K. Hahm, *Deutsche Volkskunst* (A. RUBINSTEIN), p. 230. — H. Haug, *Le Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg* (G. W.), p. 362. — Julius Held, *Dürers Wirkung* (M. J.), p. 164. — G. F. Hill, *The Gustave Dreyfus collection* (J. B.), p. 294. — *L'Histoire et l'œuvre de l'Ecole française de Rome* (P. E.), p. 297. — L. Homo, *La civilisation romaine* (P. E.), p. 296. — W. Husarski, *Le style romantique* (P. E.), p. 298. — K. Kusenberg, *Le Rosso* (J. B.), p. 422. — D. Jalabert, *La sculpture française* (G. W.), p. 358. — R. Josephson, *L'architecte de Charles XII, Nicodème Tessin, à la cour de Louis XIV* (G. W.), p. 364. — E. Lamy, *Les cabinets d'histoire naturelle en France au XVIII<sup>e</sup> siècle et le Cabinet du Roi* (G. W.), p. 419. — P. Lavallée, *Le dessin français du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (G. W.), p. 362. — P.-A. Lemoisne, *La peinture française à l'époque gothique* (G. W.), p. 363. — J. Lesellier, *Jean de Chenevières* (G. W.), p. 364. — G. Mahé, *Etude biographique sur Dupont de Montfiquet* (G. W.), p. 418. — E. Maillard, *Houdon* (G. W.), p. 418. — A. Marcu, *Tatarescu* (A. C.), p. 294. — A.-L. Mayer, *La pintura alameda* (A. C.), p. 295. — U. Mengin, *Les deux Lippi* (J. B.), p. 423. — F. Mercier, *Les primitifs français* (G. W.), p. 363. — Edouard Michel, *Bruegel* (C. BRIÈRE-MISME), p. 229. — A. Mousset, *Les Francine, créateurs des eaux de Versailles* (G. W.), p. 364. — *Muséographie* (nombreux comptes par A. Courtet), p. 232. — H. Nocq et C. Dreyfus, *Tabatières, boîtes et*

éluis (G. W.), p. 419. — P. de Nolhac, *Fragonard* (G. W.), p. 417. — *Oeffentliche Kunstsammlung Basel* (M. J.), p. 164. — N. Okunev, *Monumenta Artis Serbicæ* (M. J.), p. 231. — G. Oprescu, *G. Petrascu* (A. C.), p. 294. — T. K. Parker, *The drawings of Antoine Watteau* (G. W.), p. 417. — A. Pascal, *Documents sur Chardin* (G. W.), p. 417. — H. Pierquin, *Fantaisies d'art* (G. W.), p. 297. — Puig y Cadafalch, *Geografia i els origins del primer art romanic* (M. J.), p. 420. — L. Réau, *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie* (P. E.), p. 296. — *Histoire de l'expansion de l'art français* (G. W.), p. 358. — Robert Rey, *Quelques satellites de Watteau* (G. W.), p. 417. — S. Rocheblave, *Ernest Stuckelberg* (A. C.), p. 295. — *L'âge classique de l'art français* (G. W.), p. 363. — Seymour de Ricci, *Reliefs and plaquettes* (J. B.), p. 294. — V. Slomann, *Nogle medailler og plaketter efter Suly* (L. DONS), p. 418. — J. Tremblot, *Un curieux, l'évêque de Callinique* (G. W.), p. 419. — E. G. Underwood, *A short history of French painting* (G. W.), p. 358. — V. Vatasianu, *Vechile Biserici de piatra romanesti din judetul Hunedoara* (M. J.), p. 422. — T. Vianu, *O. Han* (A. C.), p. 295. — P. Vitry, *Catalogue des sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries* (G. W.), p. 418. — R. H. Wilinski, *French painting* (G. W.), p. 359. — H. Woodruff, *The illustrated manuscripts of Prudentius* (M. J.), p. 421.

## REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

Les mosaïques vénitiennes du XIII<sup>e</sup> siècle, p. 166. — Mathias Grunewald, p. 166. — Un tableau de Van Eyck disparu, p. 166. — Anuari de l'Institut d'estudis catalans, p. 167. — L'œuvre architecturale de Giovanni Maria Falconetto, p. 167. — Sur quelques tableaux du retable de la Reine Catholique, p. 167. — Duccio et les icones grecques du XIII<sup>e</sup> siècle, p. 168. — La loi de frontalité dans la sculpture indienne, p. 168. — François Denys, portraitiste des cours de Parme et de Mantoue, p. 169. — Richard Van Bleeck, p. 169. — Le Greco à Venise, p. 169. — Les œuvres de l'école romaine à Assise, p. 170. — Karel Van der Pluym, p. 170. — Les anciennes synagogues d'Espagne, p. 171. — Le byzantinisme dans la sculpture anglaise des VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, p. 171. — Le peintre courtraisien Roeland Savery, p. 233. — La décoration des églises des grands ordres religieux au XVII<sup>e</sup> siècle, p. 233. — Le problème de l'art pannonien, p. 233. — Le crucifix de San Domenico Maggiore, à Naples, p. 235. — Les dessins de l'élève de Benozzo Gozzoli, p. 235. — La sculpture catalane funéraire du moyen âge et de la Renaissance, p. 235. — Portraits de Christian II, roi de Danemark, par des peintres flamands, p. 235. — La Meuse et le pays mosan en Belgique, p. 236. — L'achèvement de la Chapelle Sixtine, p. 236. — Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, p. 298. — Un aspect inattendu de l'art de Lorenzo Veneziano, p. 300. — L'évolution de l'art de Filippo Lippi, p. 300. — Le portrait d'Arnolfini et de sa femme, par Jean Van Eyck, p. 423. — Le dernier portrait de Rembrandt dessiné par lui-même, p. 424. — Francesco Pesellino miniaturiste, p. 424. — Les fouilles de l'Iraq, p. 425. — la loi de frontalité dans la statuaire ancienne, p. 425. — Cnossos ressuscité, p. 425. — Les sculptures du Musée de Tourcoing, p. 426. — Copies de chefs-d'œuvre, p. 426. — L'Olympieion d'Agrigente, p. 426. — L'identification de quelques tableaux de la collection Vendramin, p. 427. — Velasquez et Tintoret, p. 427. — Quelques dessins de Benozzo Gozzoli, p. 428. — Nouvelles attributions à Velasquez, p. 428. — L'iconographie de Cicéron, p. 428.

## PLANCHES HORS TEXTE

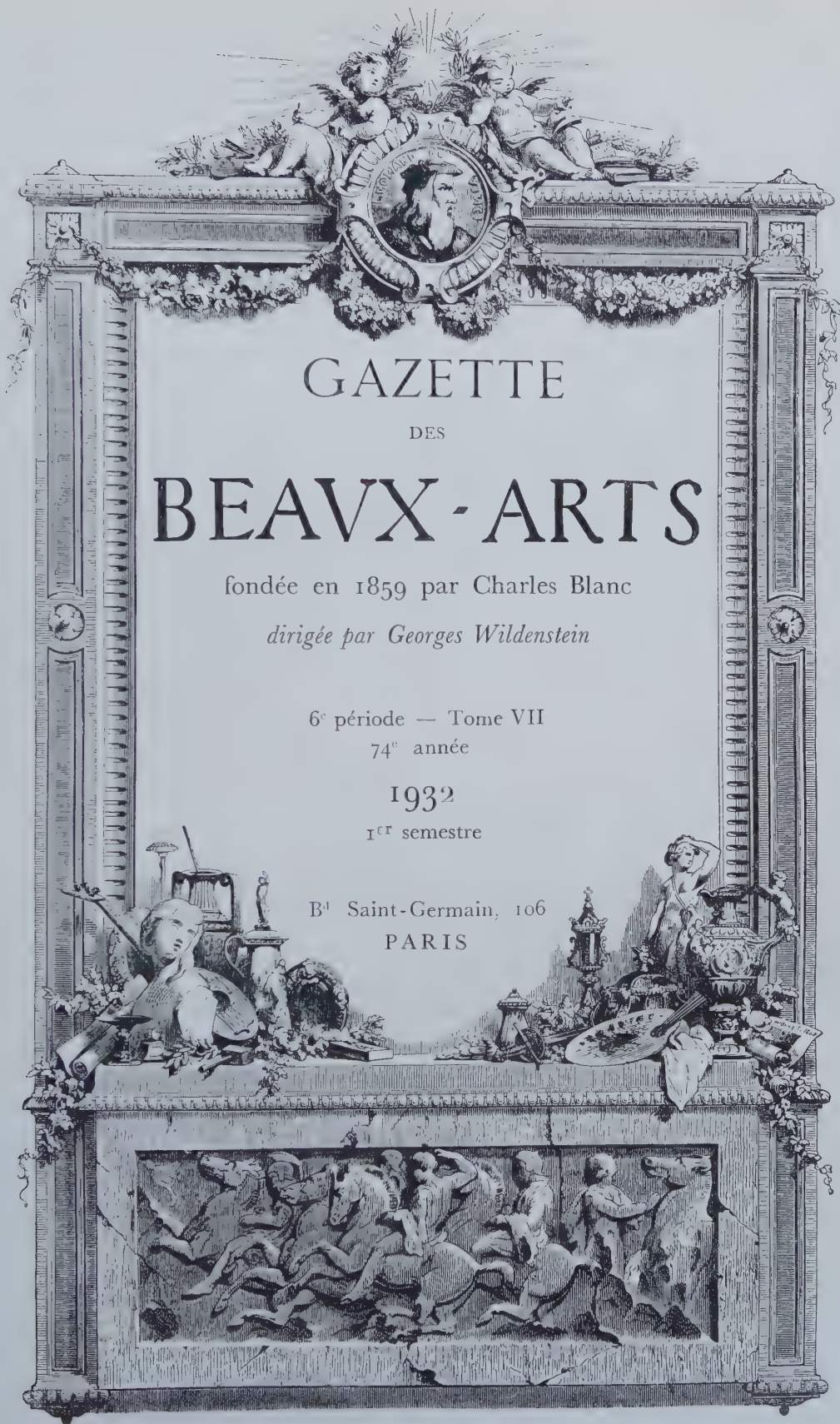
Janvier :	<i>Art français du XIII<sup>e</sup> siècle. Tête d'homme et tête de femme.</i> .....	12-13
	De Troy. <i>Déjeuner de chasse</i> .....	68-69
	Watteau. <i>Les Comédiens italiens</i> .....	74-75
	Renoir. <i>Baigneuse</i> .....	96-97
Février :	<i>Chœur de l'église de Saint-Genou</i> .....	112-113
	Guillaume Coustou. <i>Compagne de Diane</i> .....	146-147
Mars :	<i>Deux dessins de Signorelli</i> ..... 204-205,	208-209
Avril :	<i>Vierge de Pitié de l'église de Nouans</i> .....	260-261
Mai :	<i>Reliure parisienne exécutée pour François I<sup>er</sup> vers 1540</i> .....	316-317
	Forain. <i>La fraction du pain</i> .....	356-357
Juin :	Bernard Naudin. <i>Le Mendiant à la viole de gambe, gravure au burin originale</i> ...	412-413




---

Le Gérant : Félix LE BIBOUL.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS. — MCMXXXII.



GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

fondée en 1859 par Charles Blanc

*dirigée par Georges Wildenstein*

6<sup>e</sup> période — Tome VII

74<sup>e</sup> année

1932

1<sup>er</sup> semestre

B<sup>1</sup> Saint-Germain, 106  
PARIS





FIG. 5. — TOMBEAUX MUNIS DE LOGES DESTINÉES A RECEVOIR LES URNES FUNÉRAIRES.

prochées par leur bord supérieur, ou encore par les panses de grandes amphores qui forment une espèce de voûte au-dessus du monticule de terre sacrée.

Ainsi, de la variété et de la multitude de ces tombes naît une diversité qui, même dans la plus pauvre de ses expressions, fait penser à la tragédie de la vie et de la mort, aux inégalités sociales que ni la vie ni la mort ne réussissent à effacer. La mort ici a triomphé de la vie. Tandis que dans la ville toute proche du Port, les maisons et les rues ont disparu en grande partie, que les monuments qui en firent la beauté, les énormes magasins qui recueillirent les produits du commerce latin, gisent aujourd'hui ensevelis, dans cette cité des morts, nous saisissons le reflet des coutumes, des traditions, des sources même de la vie des citoyens.

Lorsque l'empereur Trajan élargit le port de Claude, les nouveaux habitants commencèrent à ensevelir leurs morts dans l'île qui s'étendait en face de la ville, les uns plus près, les autres plus loin, sans règle et sans discipline. Quelques tombes se trouvent sur la grand route qui desservait le port d'Ostie, mais d'autres sont dispersées çà et là, en groupes séparés par les sentiers du cimetière, occupés eux aussi par des tombes construites à une époque postérieure, pour de plus pauvres gens.

Voilà pourquoi l'Isola Sacra est un vrai cimetière romain ; c'est une cité des morts qui n'a peut-être pas son égale dans le monde romain. Elle occupe une aire triangulaire de près de cinq cents mètres de côté, mais la mort n'y apporte ni tourment ni peine. Non pas que nous nous en sentions trop éloignés dans le temps, au bout de seize siècles écoulés, mais parce qu'ici, en vérité, tout respire la paix

et la douceur. Ici la mort se fait sereine, et c'est bien telle qu'on devait la connaître alors. Devant les tombes se trouvent des bancs sur lesquels on s'étendait pour banqueter, au cours des cérémonies funéraires ; il y a de petits fours pour

cuire des fouaces à l'usage des défunts, et des amphores pour arroser le festin. Il devait aussi y avoir des fleurs dans ces ruelles ou dans ces places, le long desquelles s'allongent les tombes, dont beaucoup sont peintes en rouge, ou décorées de feuilles et de fleurs.

Sur cette terre que notre âge a reconquise pour accroître la richesse agricole de la nation, le cimetière impérial romain a, en outre, révélé des trésors inconnus, monuments et sculptures qui nous rappellent encore une fois cette romanité féconde en enseignements à l'usage de tous. Ce sont des trésors de sculpture qui par leur beauté et par l'intérêt historique et archéologique qu'ils présentent rehaussent encore l'importance de ces ruines.

Un sarcophage d'enfant, où les corps de deux jeunes frères ont trouvé leur sépulture, ainsi que l'atteste l'in-

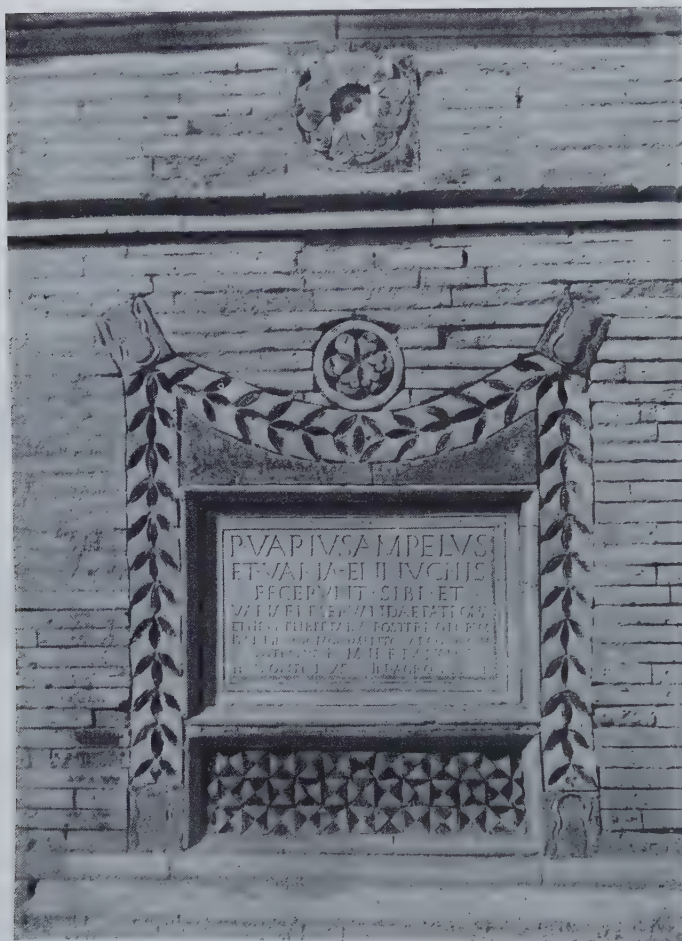


FIG. 6. — FAÇADE D'UN TOMBEAU AVEC UN DÉCOR DE MARQUETERIE EN BRIQUES ROUGES ET JAUNES.

scription, révèle l'excellence de l'art attico-romain du second siècle de l'Empire. La conception et l'exécution des reliefs qui ornent les quatre faces et quelques particularités de la technique indiquent que le sarcophage a peut-être été élaboré dans quelque atelier d'Athènes, au temps des empereurs Trajan ou Adrien. Il suffit d'examiner la photographie qui reproduit un des côtés du sarcophage pour être surpris non seulement de l'habileté technique qui s'y révèle, mais de la grâce avec laquelle sont rendus ces bambins qui jouent et dansent ; ce sont des suivants de Dionysos, dieu de la joie et de l'ivresse. Ils sont disposés par groupes

de deux ou de trois, ivres de vin et du plaisir qu'ils goûtent dans le paradis promis par la religion dionysiaque. Sur la face postérieure est représentée une scène de pugilat, avec des enfants qui luttent et reçoivent le prix du combat, le tout rendu avec humour. Chacun pourra remarquer la grande affinité que pré-



FIG. 7. — L'ARCHIGALLE. BAS-RELIEFS FUNÉRAIRES.

sente cette sculpture avec certaines œuvres des artistes du Quattrocento, Jacopo della Quercia, par exemple, ou Donatello (fig. 12).

Un autre sarcophage est à rapprocher du précédent, bien qu'il soit d'une facture beaucoup moins soignée ; il représente à peu près les mêmes scènes, avec des bambins ivres, qui dansent et jouent de la musique (fig. 1).

L'image d'un prêtre, que son costume et ses attributs font reconnaître pour un archigalle, est d'un grand intérêt pour l'histoire des cultes religieux orientaux qui fleurirent sous l'Empire. On sait que l'archigalle était le grand prêtre de Cybèle, la *Magna Mater* vénérée par les Romains depuis le second siècle de la République, où l'idole phrygienne qui la représentait arriva de Pessinonte, en



FIG. 8. — FORGERON. BAS-RELIEF FUNÉRAIRE.

dis que de l'autre côté, le même prêtre s'appuie, en tenant deux torches enflammées, au pin consacré à Attis. Ce dernier est représenté près de l'arbre même ; son costume est remarquable : il se compose d'une tunique que recouvre une *toga tabulata*, mais surtout, le manipule qu'il porte au bras droit est orné des figures de Cybèle et d'Attis. En même temps que ce relief, j'ai trouvé une autre image du prêtre sculptée sur le couvercle d'un sarcophage. C'est là un des portraits sculptés les plus intéressants et les plus précieux de la fin du second siècle. Ceci démontre que le grand prêtre a été enseveli

Asie Mineure, à Ostie. Ostie, en effet, conserve maint souvenir de cette arrivée aux bouches du Tibre, décrite par Ovide d'une façon légendaire ; il s'y trouvait aussi un temple dédié à la déesse, et de nombreuses figurations de Cybèle et d'Attis, le jeune amant de celle-ci. Mais il nous manquait jusqu'ici une représentation complète et certaine du chef des prêtres ; il nous a été révélé par la nécropole du Port (fig. 7). En effet, le relief nous montre l'*archigallus* en train de sacrifier à la déesse Cybèle représentée dans un édicule, entre deux torches, près d'un petit Hermès, tan-



FIG. 9. — ATELIER DE FORGERON. BAS-RELIEF FUNÉRAIRE EN TERRE CUITE.

dans cette nécropole. Il avait le privilège de vaticiner et de recevoir les sacrifices faits au nom de l'Empereur et pour son salut, tandis qu'un léger bénéfice était accordé à celui qui les accomplissait.

Outre ces ouvrages et d'autres trésors artistiques, comme le beau sarcophage strigillé où sont figurés deux lions qui attaquent des cerfs, j'ai retrouvé, sur la façade même des tombes, ainsi que le montre la photographie (fig. 4) quelques reliefs de terre cuite fort curieux.

Ce sont des travaux grossiers, faits par des artisans locaux, sans aucune pré-



FIG. 10. — VENDEUR D'EAU. BAS-RELIEF FUNÉRAIRE.

FIG. 11. — RÉMOQUEUR. BAS-RELIEF FUNÉRAIRE.

tention artistique, mais intéressants pour nous parce qu'ils reproduisent les arts et métiers exercés par la population du Portus Romae. Ce sont donc, en quelque façon des affiches de publicité, ou des enseignes, que l'on mettait sur les boutiques, et que ces dignes industriels ou ces commerçants ont cru bon de placer aussi sur leurs tombes, non seulement parce que pour eux la vie continuait au delà de la mort, mais parce que ces images constituaient le meilleur ornement de leur sépulcre et le meilleur titre de gloire de leurs noms obscurs. Comme ils n'avaient ni charges ni honneurs de l'État dont ils pussent illustrer le nom inscrit sur leur tombe, ils ont pensé se distinguer en faisant représenter l'art ou le métier qu'ils avaient exercé durant leur vie.

C'est ainsi que nous avons sous les yeux une boutique de forgeron, où sont figurés une quantité d'instruments de chirurgie, des marteaux, des serpettes,

des pioches, des tenailles, des scies, et parmi tous ces objets suspendus aux murs, on voit la figure du vendeur occupé à fourbir ou à aiguiser une lame quelconque sur une peau d'animal disposée sur une caisse, tandis qu'un autre personnage semble occupé à fabriquer d'autres instruments (fig. 9). D'autres outils sont reproduits sur le second relief de la même tombe (fig. 8), tandis qu'à l'intérieur de celle-ci apparaît la figure d'un rémouleur, qui présente un certain intérêt artistique (fig. 11). En effet, tandis que le visage et les jambes du personnage sont d'une facture grossière, sommaire et quasi enfantine, l'équilibre du corps est rendu avec une habileté discrète et avec un certain sens artistique qui n'est pas sans rappeler les produits de l'art si discuté du Novecento. Voici enfin le vendeur d'eau ambulant, qui tient dans la main gauche un fiasco garni de paille, et dans la droite un gobelet (fig. 10). Nous pouvons l'imaginer courant sur les quais du port peuplés d'une foule de travailleurs de tout genre, et leur offrant un rafraîchissement après leurs fatigues. Humble métier, qui lui a permis cependant de gagner une somme suffisante pour se faire construire, *sibi et suis*, une tombe bien décorée et élégante.

La nécropole du Port de Rome est donc une découverte rare et précieuse, non seulement par l'architecture qu'elle révèle, mais parce qu'elle nous met sous les yeux les expressions d'un art populaire qui rapproche de nous les us et coutumes de la Rome antique.

Guido CALZA.



FIG. 12. SARCOPHAGE DU PORT DE ROME.



# SAINT LOUIS ET LA REINE MARGUERITE

## STATUES PROVENANT DE L'HOPITAL DES QUINZE-VINGTS

LA provenance des tombeaux conservés à Saint-Denis, comme celle de nombreuses sculptures exposées au musée du Louvre, de Cluny et ailleurs, nous est connue par les archives et les catalogues du musée des Monuments français, installé pendant la Révolution dans le couvent des Petits-Augustins. On peut formuler plus d'un grief à l'adresse d'Alexandre Lenoir, le fondateur de ce musée, lui reprocher son ignorance, ses classements erronés, ses arrangements factices, etc..., mais on doit aussi reconnaître, après de nombreuses vérifications, que quand il déclare avoir reçu tel tombeau, telle statue, de telle église, de telle chapelle, ses dires sont exacts. « Discutable comme savant, écrit Courajod, Lenoir devient une véritable autorité quand il enregistre en qualité de greffier les événements qui se passent dans son administration <sup>1</sup>. » Et plus loin : Lorsque Lenoir « a agi en greffier et non pas en érudit » il est « infaillible » <sup>2</sup>.

Cependant tous les historiens de l'art, Courajod compris <sup>3</sup>, ont admis jusqu'ici, que dans un cas de cette espèce, Lenoir s'était lourdement trompé. L'exception est d'importance, car il s'agit d'œuvres justement célèbres de la sculpture française du xiv<sup>e</sup> siècle : les statues actuellement cataloguées au musée du Louvre comme provenant du couvent des Célestins et représentant Charles V et Jeanne de Bourbon <sup>4</sup>. Alexandre Lenoir les avait fait figurer dans son musée sous les noms de saint Louis et de Marguerite de Provence en indiquant comme origine : l'hôpital des Quinze-Vingts. Après la suppression du musée, en 1816, les statues, portées à Saint-Denis, furent restaurées et reçurent leur état civil actuel. En 1904 elles figurèrent à l'exposition des Primitifs français <sup>5</sup>. On profita de l'oc-

---

1. *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français* (Paris, 1878-1887, 3 vol. in-8°), t. II, p. 207.

2. *Ibid.*, t. III, p. 68.

3. *Leçons professées à l'Ecole du Louvre* (Paris, 1899-1903, 3 vol. in-8°), t. II, p. 100, 102. — *Musée de sculpture comparée... catalogue raisonné* (Paris, 1892, gr. in-8°), p. 54.

4. *Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, 1<sup>re</sup> partie* (Paris, 1922, in-16), p. 20, nos 180-181.

5. *Exposition des Primitifs français... Catalogue* (Paris, 1904, in-8°), p. 117, n° 307.

casion pour les faire entrer au musée du Louvre qu'elles ont quitté momentanément, avec d'autres chefs-d'œuvre, pour être exposées à Londres <sup>1</sup>.

L'auteur des changements de la désignation et de la provenance des statues est le baron François de Guilhermy. Chargé par le ministre des Travaux publics d'étudier les monuments rassemblés à Saint-Denis, il écrivait en 1848 : « Deux statues en pierre, dont la facture accuse nettement le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, et qui proviennent du portail de l'église des Célestins, à Paris, où elles représentaient... Charles V et sa femme Jeanne de Bourbon, reçurent un nouveau baptême au musée des Petits-Augustins ; elles auraient fait double emploi avec d'autres effigies des mêmes personnages, il fut décidé qu'à l'avenir elles s'appelleraient saint Louis et Marguerite de Provence ; on alla même, afin de leur composer une généalogie vraisemblable, jusqu'à certifier qu'elles avaient été tirées de la chapelle des Quinze-Vingts. Détruit plusieurs années avant la Révolution, ce dernier édifice n'avait jamais possédé les deux statues... Nous ne connaissons aucun portrait de saint Louis qui réunisse des conditions suffisantes d'authenticité. Les effigies de ce prince, qui existaient à la Sainte-Chapelle, à Poissy, à Royaumont..., ont été détruites... Les représentations de la reine Marguerite ont eu le même sort. Il est assurément très regrettable qu'on ne possède d'un aussi grand roi aucun monument original et considérable, mais ce n'était pas un motif de commettre un faux en matière d'iconographie, pour combler cette fâcheuse lacune <sup>2</sup>. »

En 1862 Guilhermy revint sur ce sujet : « [Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon des Célestins] arrachées de leurs places primitives et portées avec une foule d'autres sculptures au dépôt national des Petits-Augustins... y furent inscrites comme un saint Louis et une Marguerite de Provence provenant des Quinze-Vingts. Transférées à Saint-Denis dans les premières années du règne de Louis XVIII, elles y conservèrent longtemps cette fausse attribution. L'erreur se propagea en plus d'une église, au musée historique de Versailles, au Palais de Justice de Paris, aux archives de l'Empire et ailleurs. Converti en saint Louis, Charles V avait été paré de fleurs, enivré d'encens, accablé de demandes indiscrètes. Pourquoi même n'aurait-il pas opéré des miracles ? Ce n'est qu'après de longs efforts que nous sommes parvenu à faire reconnaître l'identité des deux personnages. Les catalogues de Versailles ont été rectifiés grâce au bon vouloir du conservateur M. Soulié, mais les conséquences de la première erreur n'ont pas disparu partout. Ainsi à la chapelle funéraire de Tunis... c'est un Charles V, taillé en marbre d'après la statue des Célestins, qui occupe sur l'autel la place de saint Louis. »

Il paraît donc certain que ce fut Guilhermy qui amena ses contemporains

1. *Royal Academy of arts. Exhibition of french art, 1200-1900* (Londres, 1932, in-8°), nos 578 et 579.

2. *Monographie de l'église royale de Saint-Denis* (Paris, 1848, in-12), p. 159-162. — Cf. également : *Iconographie des familles royales de France* dans *Annales archéologiques*, t. VII, 1847, p. 198.

à reconnaître dans les statues du musée des Monuments français les effigies de Charles V et de la reine Jeanne du portail des Célestins. En tout cas, il a pris la



FIG. 1. — MARGUERITE DE PROVENCE,  
SOUS LES TRAITS DE JEANNE DE BOURBON.

(Musée du Louvre. Jadis à l'Hôpital des Quinze-Vingts.)



FIG. 2. — SAINT LOUIS,  
SOUS LES TRAITS DE CHARLES V.

responsabilité de l'identification aujourd'hui universellement admise. Reste à savoir si ses assertions devaient être acceptées. La réponse à cette question étant l'objet du présent article, nous examinerons successivement : la thèse de Guil-

hermy, les dires de Lenoir, les documents concernant l'église des Quinze-Vingts, et en tirerons la conclusion qui paraîtra s'imposer.

L'argumentation de Guilhermy ne nous étant pas parvenue, il convient tout d'abord d'essayer de la rétablir.

Charles V fut l'insigne bienfaiteur des Célestins, établis à Paris vers le milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, près de l'hôtel Saint-Paul. Il posa lui-même, le 26 mai 1365, la première pierre de leur église <sup>1</sup> ; le 24 mai 1368, il leur accorda deux mille francs d'or pour « parfaire et achever » l'édifice qui fut consacré sous le vocable de l'Annonciation, le 15 septembre 1370, par Guillaume de Melun, archevêque de Sens <sup>2</sup>.

Millin nous a conservé un dessin du portail principal <sup>3</sup> qui était encore intact au début de la Révolution (fig. 9). Il se composait d'une archivolt en tiers-point et d'un tympan, soutenus par des piédroits et d'un trumeau pourvus de niches. Sur le tympan était sculptée l'Annonciation ; la niche du trumeau renfermait la statue de saint Pierre Célestin et celles des piédroits les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon. Ces deux dernières ont été gravées dès 1733, dans les *Monumens de la Monarchie française* <sup>4</sup> de dom Bernard de Montfaucon. L'identification est certaine, étant attestée par des inscriptions gravées sur les soubassements des niches (aujourd'hui conservés à Saint-Denis avec les dais qui les surmontaient) et par le passage suivant de Christine de Pisan : [Charles V fit construire] « assez près de son hostel de saint Paul l'église tant belle et notable des Célestins... et à la porte de cette église a la sculpture de son ymage et de la royne s'espouse moult proprement fais. »

Malgré un grave incendie survenu dans l'édifice au début du Premier Empire, ce portail, privé du tympan, du trumeau et de ses statues se conserva jusqu'en 1847. Albert Lenoir a publié une élévation de la façade, exécutée malheureusement à très petite échelle <sup>5</sup>. Elle nous montre qu'aux piédroits du portail l'espace compris entre le soubassement des niches et la partie inférieure des dais était d'environ deux mètres. Sur la gravure de Millin les couronnes de Charles V et de la reine Jeanne atteignant ce dernier niveau, et d'autre part les statues du musée du Louvre mesurant 1 m. 95, il faut conclure que les statues des Célestins et celles qu'a recueillies Lenoir étaient sensiblement de mêmes dimensions.

De plus, il suffit de rapprocher des statues du Louvre les portraits connus de Charles V et de Jeanne de Bourbon, notamment ceux du parement de Narbonne <sup>6</sup>, pour être convaincu qu'il s'agit des mêmes personnages. Il y a plus :

1. La pierre de fondation, trouvée en 1847, est aujourd'hui conservée au Musée de Cluny, n° 561.

2. Le P. Louis Beurrier, *Histoire du monastère et couvent des pères Célestins de Paris* (Paris, 1734, in-4°), p. 59.

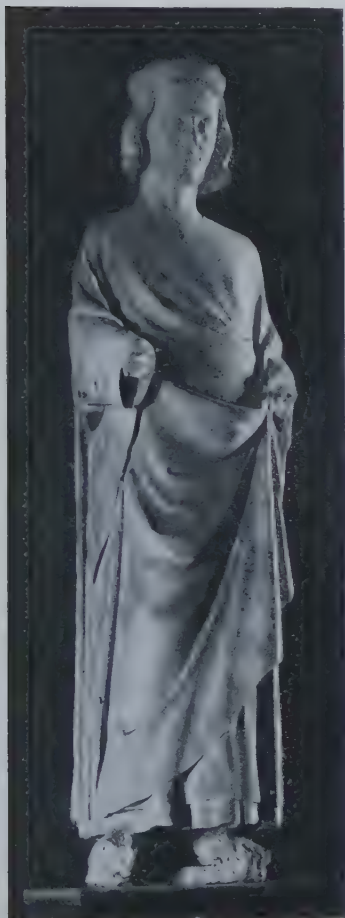
3. *Antiquités nationales*, t. I, art. 3, pl. 2.

4. T. III, pl. XII, fig. 6 et 7.

5. *Statistique monumentale de Paris*, Célestins, pl. III.

6. Musée du Louvre, peinture, école française, n° 3155.

M. Laran, mesurant sur les moulages du musée du Trocadéro, la tête de la statue du tombeau de Charles V par André Beauneveu (à Saint-Denis) et celle de la statue du Louvre, exécutées à la même échelle, a constaté que les différentes parties du visage sont de proportions semblables, et que « toutes les dimensions qui peuvent



Phot. Ph. Des Forts.  
FIG. 3. — SAINT LOUIS.  
Église de Mainneville (Eure).



FIG. 4. — ISABEAU DE BAVIÈRE.  
(Palais de Justice de Poitiers.)



Phot. Ph. Des Forts  
FIG. 5. — SAINT LOUIS.  
Église de Mainneville (Eure).

être prises d'une façon identique avec des points de repère bien définis, coïncident exactement dans l'une et l'autre statue. Pour donner un exemple, la distance du coin interne de l'œil à la fente de la bouche est, dans l'une et l'autre, de 103 millimètres. Les autres mesures, celles qui ne peuvent être définies qu'avec une précision imparfaite comme la hauteur du nez ou du front donnent des écarts variant de 1 à 5 millimètres, écarts qu'un compas complaisant réduirait aisément à zéro <sup>1</sup>. »

1. Jean Laran, *Les statues de Charles V à la basilique de Saint-Denis, à la cathédrale d'Amiens et au Musée du Louvre dans Musées des Monuments de France*, 1<sup>re</sup> année, 1906, p. 139-142.

Comme celles du portail des Célestins, les statues recueillies par Lenoir sont donc indiscutablement des effigies de Charles V et de Jeanne de Bourbon.

Enfin, si nous confrontons les représentations des statues des Célestins, données par Montfaucon et Millin, avec les statues du Louvre, nous constatons que dans les deux cas les costumes sont identiques. Le roi est revêtu d'une cotte aux manches très ajustées et par-dessus d'un surcot en forme de dalmatique ancienne. Sur le tout est drapé le manteau royal relevé par le bras gauche et agrafé sur l'épaule droite. La reine est revêtue d'une cotte très ajustée, serrée aux hanches par une ceinture que laisse voir le surcot largement échancré sur les côtés. Le corset ou garde-corps placé sur la poitrine, est orné en son milieu de bijoux disposés en ligne verticale qui se prolonge sur la cotte. Les cheveux tombent en tresses cachant les oreilles. Les têtes du roi et de la reine portent des couronnes.

Les dimensions, les traits des visages et les costumes des statues du musée des Monuments français présentant un étroit rapport avec celles des Célestins, Guilhermy, malgré les assertions de Lenoir, qu'il a tenues pour négligeables, n'a pas hésité à conclure à leur identité.

Poussons un peu plus loin nos recherches. La statue du tombeau de Charles V est exactement datée. Nous savons par deux mandements du roi, des 25 octobre et 12 décembre 1364<sup>1</sup>, qu'elle était alors en cours d'exécution. D'autre part, en bonne logique, il faut supposer que les effigies du portail des Célestins ont été exécutées entre la pose de la première pierre de l'église (1365) et sa consécration (1370). Les deux statues de Charles V auraient donc été sculptées à peu près en même temps. Or le visage de la statue du tombeau de Saint-Denis est encore celui d'un jeune homme et le visage de la statue du Louvre est déjà celui d'un vieillard. L'exécution des effigies ne peut donc se situer à la même date. Les historiens de l'art s'en sont bien aperçus et placent la statue du Louvre dans les toutes dernières années du règne de Charles V. S'il en est ainsi, il faut supposer que les niches du portail des Célestins sont demeurées vides pendant une dizaine d'années, ce qui est peu vraisemblable.

L'identité des costumes ne prouve pas grand chose. Pendant tout le XIV<sup>e</sup> siècle, rois et grandes dames sont représentés habillés de la même façon. Les exemples sont innombrables, aussi me bornerai-je à en rappeler deux. Il existe dans l'église de Mainneville (Eure) une très remarquable statue de saint Louis qui fut commandée par le ministre de Philippe le Bel, Enguerrand de Marigny<sup>2</sup>. Cette statue, à peu près inconnue, est d'autant plus précieuse qu'elle est certainement la plus ancienne qui nous ait été conservée du saint roi. A défaut d'effigies de Marguerite de Provence, je citerai, un peu au hasard, l'une des statues de la grande salle du Palais de Poitiers, sculptées sous le règne de Charles VI.

1. *Mandements... de Charles V*, publiés par L. Delisle, nos 109 et 144.

2. Découverte et étudiée par Louis Rénier (*L'église Notre-Dame d'Ecouis...* Paris, 1913, in-80,

La médiocrité des dessinateurs et graveurs de Montfaucon et de Millin nous interdit une confrontation trop précise des drapés, notons toutefois que les deux planches, certainement indépendantes, concordent assez bien et que les plis du bas de la robe de la reine s'y voient en sens opposé de ceux de la statue du Louvre. D'autre part, on ne trouve aucune trace sur la statue du roi des détériorations profondes que l'on remarque à la partie inférieure de l'effigie de Charles V sur la gravure de Millin.

Restent à comparer les attitudes et notamment la position des bras. Lenoir ne fit pas restaurer les statues, il les exposa telles qu'il les reçut. Dans divers dessins exécutés au musée des Monuments français<sup>1</sup>, nous voyons les couronnes dépourvues de leurs fleurons, le bras gauche de la reine presque entièrement détruit, les mains brisées. Tout cela fut refait à Saint-Denis. Les personnages reçurent des sceptres dans leur main droite. La main gauche du roi porta une église; celle de la reine tint un livre. Rapprochons les dessins, exécutés aux Petits-Augustins avant ces malencontreuses réfections, et les statues elles-mêmes des gravures de Montfaucon et de Millin. Nous remarquerons que les pieds du roi ne sont pas placés de la même façon et que son bras droit est moins arqué à la statue que sur les gravures. Enfin — et cela est décisif — sur les gravures, Jeanne de Bourbon est figurée les mains jointes et Millin confirme dans son texte qu'il en était ainsi; or, à la statue du musée du Louvre et sur les dessins exécutés alors qu'elle était exposée au musée des Monuments français, le bras droit de la reine, légèrement plié, descend le long du corps jusqu'à la hauteur de la hanche. La reine de la statue du Louvre n'a donc jamais pu tenir les mains jointes. Nous devons en conclure sans hésitation que Guilhermy a été le jouet de trompeuses apparences et que les statues recueillies par Lenoir ne peuvent provenir du portail des Célestins.

Après avoir reconstitué et réfuté l'argumentation de Guilhermy, retournons-nous vers Alexandre Lenoir et recherchons dans ses écrits les passages concernant les statues royales des Célestins et des Quinze-Vingts. Lenoir recueillit dans l'église des Célestins de nombreuses œuvres d'art aujourd'hui à Saint-Denis et au Louvre: la statue gisante du tombeau des entrailles de Jeanne de Bourbon, celles de Léon de Lusignan, roi d'Arménie, et d'Anne de Bourgogne, duchesse de Bedford, les monuments des ducs d'Orléans et de Renée d'Orléans-Longueville, la statue à demi couchée de l'amiral de France Philippe de Chabot, les monu-

p. 393); il en a publié des photographies que nous sommes heureux de reproduire ici grâce à la complaisance de leur auteur, M. Philippe des Forts.

1. A. Lenoir, *Musée et Monuments français...*, t. I (1800), pl. 31, n° 23, et pl. 32, n° 28. — A. Lenoir, *Atlas des monuments des arts libéraux...* (Paris, 1818, gr. in-fol.), pl. XXX. — *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des monuments français... gravées par MM. Réville et Lavallée, d'après les dessins de M. Vauzelle, avec un texte explicatif par B. de Roquefort* (Paris, 1816, gr. in-fol.), pl. représentant la salle du XIII<sup>e</sup> siècle.

ments funéraires des cœurs du roi Henri II et du connétable Anne de Montmorency, etc... Il suffit de pointer les provenances sur le premier catalogue du dépôt des Petits-Augustins, publié par Lenoir au mois de juin 1793, pour se rendre compte

que les monuments recueillis aux Célestins formèrent l'élément de beaucoup le plus important du musée jusqu'à l'arrivée des tombeaux de l'abbaye de Saint-Denis, qui commença le 29 novembre de cette même année.

Dans le premier catalogue, pas plus que dans le second, imprimé au début de l'an IV, on ne voit figurer les deux statues du Louvre que nous étudions ici. Lenoir cependant n'est pas demeuré muet sur les effigies du portail des Célestins. Dans son *Atlas des monuments des arts libéraux*, après avoir donné, à la planche XXX, un dessin des statues de saint Louis et de la reine Marguerite, qu'il dit provenir des Quinze-Vingts, il reproduit, à la planche XL, les gravures de Montfaucon représentant les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, se bornant à indiquer dans son texte qu'elles



FIG. 6. — CHARLES V ET JEANNE DE BOURBON AU COUVENT DES CÉLESTINS.  
(Extrait des *Monuments de la Monarchie française* de Montfaucon.)

« faisaient l'ornement du portail des Célestins ». Dans une note manuscrite portée par lui sur un exemplaire du premier catalogue imprimé de son dépôt<sup>1</sup>, Lenoir nous fixe sur le sort de ces statues des Célestins. Cette note se réfère au n° 60 du catalogue, consacré à l'effigie du tombeau des entrailles de Jeanne de Bourbon. Elle est ainsi conçue : « J'avois recommandé au marbrier d'enlever trois statues en pierre de liais, représentant Charles V, sa femme et saint Pierre

1. Cet exemplaire du catalogue de 1793 est conservé à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ; les annotations ont été publiées par Courajod, dans *Alexandre Lenoir, son journal...* Cf. t. II, p. 242.

Célestin dans le milieu. Les deux [statues] curieuses et que j'avois recommandées étoient Charles et sa femme, sculptés sous leur règne et faits d'après nature. On négligea mes avis ; ils furent brisés par le peuple. »

Lenoir affirme donc qu'il s'est efforcé de faire entrer dans son dépôt les deux statues royales du portail des Célestins et que ces statues ont été détruites par les terroristes. Nous n'avons aucune raison de récuser son témoignage. Il n'a jamais parlé de cette perte dans ses ouvrages imprimés et une note manuscrite, rédigée pour lui-même, ne saurait être considérée comme un moyen d'étayer la supercherie (imaginaire, nous venons de le voir) dont l'a accusé Guilhermy. D'ailleurs, s'il avait voulu, à tout prix, faire passer les statues des Célestins pour un saint Louis et une reine Marguerite, il n'aurait pas besoin d'en fausser la provenance. Puisque, suivant Guilhermy, Lenoir mystifiait si facilement ses contemporains, il lui eût suffi de dire qu'on se trompait en désignant ces statues sous les noms de Charles V et de

Jeanne de Bourbon et d'ajouter, pour appuyer sa nouvelle appellation, que « cette maison » des Célestins avait été « fondée par Louis IX à son retour de Palestine ». Il le croyait, comme en témoigne une lettre qu'il écrivit le 26 brumaire an X au ministre de l'Intérieur Chaptal, pour obtenir l'autorisation de transporter au musée des Monuments français le cloître de ce monastère<sup>1</sup>. Le général Savary, « commandant la gendarmerie casernée » aux Célestins, s'y opposa



FIG. 7. — SAINT LOUIS ET MARGUERITE DE PROVENCE, provenant des Quinze-Vingts. (Extrait du *Musée des Monuments français*, d'A. Lenoir.) Gravures retournées.

<sup>1</sup>. *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 255.

et le cloître fut détruit, malgré la demande de Lenoir, comme l'avaient été huit ans plus tôt les effigies de Charles V et de Jeanne de Bourbon, à la façade de l'église de ce même couvent.

Le fait que nos statues ne figurent pas sur les deux premiers catalogues du dépôt des Petits-Augustins suffit à nous indiquer qu'elles y entrèrent après la tourmente révolutionnaire. Aussi ne devons-nous pas être surpris de voir Lenoir écrire dans son Journal, à la date du 22 ventôse an IV (12 mars 1796) : « Reçu du citoyen Scellier les statues en pierre de liais de saint Louis et de Marguerite de Provence, sa femme, provenant des Quinze-Vingts, rue Saint-Honoré, qui avaient été déposées dans la salle des Antiques au Louvre. Plus, du même lieu, une statue en marbre représentant Iris, par Adam Sigisbert. » L'histoire de cette Iris qui arriva aux Petits Augustins le même jour et sans doute sur la même charrette que nos statues est aujourd'hui bien connue<sup>1</sup>. C'est une œuvre commandée par la direction des Bâtiments du roi, en 1743, à Adam le jeune et achevée par Clodion ; elle fut en effet entreposée dans la salle des Antiques et orne aujourd'hui le vestibule Gabriel au musée de Versailles. Durant la fin de ventôse et le mois suivant, entrèrent au dépôt des Petits-Augustins de nombreux morceaux de sculpture provenant également de la salle des Antiques : la *Religion* par Bousseau (que Lenoir croyait être une œuvre de Bouchardon), aujourd'hui aux Invalides, *Louis XV* par J.-B. Lemoyne, aujourd'hui à l'hôtel de ville de Rouen, l'un des deux bustes de *François I<sup>er</sup>*, fondus par L.-C. Vassé, aujourd'hui au musée du Louvre et à l'hôtel de ville de Cognac, deux *Soldats* de l'atelier de G. Pilon, aujourd'hui au Louvre, *Henri IV* par Francheville, aujourd'hui au Louvre, *La France embrassant le buste de Louis XV* par Falconet, aujourd'hui au musée de Libourne, et d'autres encore.

Quand Lenoir reçut toutes ces sculptures il allait commencer dans son musée l'aménagement de la salle du XIII<sup>e</sup> siècle, qui fut ouverte au public dès 1797<sup>2</sup>. Les statues de saint Louis et de la reine Marguerite y trouvèrent tout naturellement leur place. Elles sont ainsi décrites dans le catalogue de l'an V : « N<sup>o</sup> 23. *Des Quinze-Vingts, rue Saint-Honoré*. La statue en pierre de liais de Louis IX... Cette statue, quoique très bien exécutée pour le temps, n'est pas aussi estimée que l'était celle placée au portail des Cordeliers... — N<sup>o</sup> 28... La statue en pierre de liais de Marguerite de Provence, femme de Louis IX... Lors de la démolition de cet hôpital, qui eut lieu en 1781, cette statue, ainsi que celle de Louis IX, furent déposées dans la salle des Antiques au Louvre. »

La statue des Cordeliers, à laquelle il est fait allusion, avait attiré l'atten-

1. *Inventaire des sculptures exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la Direction des bâtiments du roi, documents réunis* par M. Furcy-Raynaud (*Archives de l'art français*, nouvelle période, t. XIV). Paris, 1927, in-8<sup>o</sup>, p. 25-27.

2. Cf. notre article sur la Salle du XIII<sup>e</sup> siècle dans la *Revue de l'art*, 29<sup>e</sup> année, 1925, t. XLVII, p. 113-126.

tion de Lenoir dès 1790<sup>1</sup>. Il en est question dans une note de l'introduction du Catalogue de l'an V : « On remarquait à la porte des Cordeliers une statue de Louis IX, qui avait été exécutée en pierre de liais du temps de ce prince. Une tradition suivie annonçait cette statue comme le portrait le plus exact de Louis IX qui nous soit resté<sup>2</sup>. J'ai fait très infructueusement des démarches pour faire transporter ce monument dans le musée des Petits-Augustins ; des malveillants l'ont brisé. Le citoyen Garnerey a très heureusement recueilli le buste. Il m'a offert d'en faire hommage à la République. Je m'empresserai de l'exposer aussitôt qu'il aura effectué sa promesse. » Garnerey (sans doute Jean-François Garneray peintre, élève de David, 1755-1837) ne remit jamais ce buste à Lenoir ; il n'en est plus question dans les éditions suivantes du catalogue.

Jusqu'à la fermeture du musée et leur départ pour Saint-Denis le 10 juin 1817, les statues de saint Louis et de la reine Marguerite demeurèrent dans la salle du XIII<sup>e</sup> siècle. Elles ne changèrent pas de numéros et sont mentionnées, dans les catalogues publiés par Lenoir de l'an VI à 1815, à peu près dans les mêmes termes que dans celui de l'an V. Notons toutefois qu'à partir de la 8<sup>e</sup> édition, publiée en janvier 1806, Lenoir précise la provenance des statues : elles ornaient, nous dit-il, « le portail de l'ancienne église des Quinze-Vingts, rue Saint-Honoré, que Louis IX, dit le *Saint*, avait fondée à son retour de la Palestine ».

Lenoir a mentionné ces statues ailleurs que dans son Journal et ses catalogues ; il en est question dans ses ouvrages scientifiques (*Musée des Monuments*



FIG. 8. — STATUES DES QUINZE-VINGTS.  
(Extrait de l'Atlas des Monuments des arts libéraux d'A. Lenoir.)

1. *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 3.

2. C'est d'après cette statue que fut exécuté en 1682 le portrait au pastel de saint Louis de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, faisant partie d'une suite de portraits de rois de France, « tirez au naturel (suivant le P. du Molinet) sur les originaux les plus fidèles qui se sont peu rencontrer dans Paris ». Cf. *Catalogue des œuvres d'art de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, par A. Boinet, dans *Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XLVII (1920), p. 150, n° 65.

*français* et *Atlas des arts libéraux*) et dans divers états dressés au moment de la suppression de son musée. Jamais il n'a varié dans ses dires et nous devons ajouter que ce qu'il nous apprend au sujet de ces statues est parfaitement vraisemblable. Néanmoins, ne tenons pour certain dès maintenant que leur provenance de la salle des Antiques. En effet, nous avons constaté que les visages sont des portraits de Charles V et de Jeanne de Bourbon. De plus, Guilhermy a affirmé que les statues ne pouvaient provenir des Quinze-Vingts. Si nous ne trouvons rien dans les historiens ou auteurs de guides parisiens qui vienne fortifier l'assertion de Lenoir, son témoignage devra être tenu pour suspect et il faudra nous demander si ces statues, apportées du Louvre aux Petits-Augustins, n'auraient pas été exécutées pour le Louvre même ; s'il n'y aurait pas lieu de songer à les identifier avec les effigies de Charles V et de Jeanne de Bourbon existant encore au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, suivant Sauval, à l'une des portes et dans la « grande vis » du château. Mais avant d'être obligés de recourir à de pures hypothèses, voyons si Guilhermy ne se serait pas trompé en affirmant que les statues ne peuvent provenir des Quinze-Vingts.

L'hôpital des Quinze-Vingts fut fondé, avant 1260, par saint Louis. « Li benoiez rois », écrit Guillaume de Saint-Pathus, « fist acheter une pièce de terre delez Saint Ennouré, où il fist fere une grant mansion por ce que les povres aveugles demorassent ilecques perpétuellement, jusques a iij cens ... En la quele meson est une église que il fist fere en l'eneur de saint Remi. » Cette église, régulièrement orientée, s'élevait en bordure de la route de Clichy, du côté sud de cette route, qui devint par la suite, dans cette partie, la rue Saint-Honoré. Michel de Brache aurait entrepris de reconstruire l'édifice entre 1351 et 1355. On base cette affirmation sur le passage suivant du règlement de l'hôpital, rédigé entre ces deux dates par ce personnage : « Le lendemain de la Saint Jean-Baptiste, toute la communauté fera dire une messe pour le roy Jean... et en chacune desdictes messes chacun priera ...pour ledict... Michel de Brache qui ...fait faire la belle chappelle en leur manoir <sup>1</sup>. » Je crois pour ma part qu'il s'agit dans ce texte de la construction de la chapelle Saint-Nicaise située près de l'infirmerie et non de la réfection de l'église Saint-Remi. Quoi qu'il en soit, cette église fut considérablement augmentée dans le courant du dernier tiers du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, comme en témoigne une bulle du pape Clément VII du 18 mai 1387 ; les travaux n'étaient pas alors terminés car le clocher restait à construire <sup>2</sup>. Six ans plus tard, le 16 août 1393, Guillaume, évêque de Bethléem, célébra la dédicace de l'église qui fut alors placée sous le vocable principal de saint Louis <sup>3</sup>.

De nouveaux agrandissements eurent lieu par la suite. Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, le bas

1. Cf. L. Le Grand, *Les Quinze-vingts* dans *Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris...*, t. XIII, 1886, et t. XIV, 1887.

2. Archives des Quinze-Vingts, n° 435.

3. Ibid., n° 440.

côté nord fut reconstruit sur un plan très irrégulier, en forme de trapèze, afin d'occuper tout l'espace demeuré libre en bordure de la rue Saint-Honoré. En effet, le 20 juin 1460, le grand vicaire de l'évêque de Paris autorisa les Quinze-Vingts à faire « un mur de pierre de taille au long de la grande rue Saint-Honoré » comportant « huit piliers » (c'est-à-dire huit contreforts) ; « lesquels piliers auront chacun ung pied et demy ou environ de saillie sur deux piés de lé... ; ...la saillie du portail... n'excédera pas la saillie des dicts piliers <sup>1</sup>. » Sur le plan de l'église dressé en 1747 <sup>2</sup> (le seul qui nous soit parvenu), le mur latéral nord est épaulé par huit contreforts et la troisième travée est percée d'une porte pourvue d'un trumeau et occupant tout l'espace compris entre les contreforts.

Nous en concluons que cette partie de l'édifice ne subit pas de modifications depuis sa construction, si l'abbé Lebeuf ne nous apprenait qu'elle fut, sinon rebâtie, tout au moins modernisée au xvii<sup>e</sup> siècle. Voici le passage que cet historien a consacré à l'église des Quinze-Vingts : Piganiol assure, écrit-il, que « ce fut un nommé de Montreuil, architecte, qui bâtit la chapelle de cet hôpital ; mais ce ne peut être celle que l'on voit aujourd'hui. Ce qu'il y a de plus ancien est le collatéral méridional qui est du xv<sup>e</sup> siècle ; Jean Amel, évêque de Sebaste, y fit en 1530 la bénédiction de cinq chapelles nouvellement bâties. Le reste est plus nouveau et ne paraît être que du siècle suivant, à la réserve des trois statues du portail qui regarde le septentrion, lesquelles viennent de l'édifice précédent et ont été placées dans les niches nouvelles <sup>3</sup>. »

Ainsi, à l'endroit précis où Lenoir situe les statues de saint Louis et de Marguerite de Provence, au portail de l'église des Quinze-Vingts, ouvrant sur la rue Saint-Honoré, se voyaient au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, trois grandes statues datant du moyen âge. Lebeuf ne nous en apprend pas davantage, mais nous savons par Sauval <sup>4</sup>, Brice <sup>5</sup>, Saugrain <sup>6</sup> et Piganiol <sup>7</sup> que l'une d'elles était un saint Louis. Quelles étaient les deux autres ? Je chercherais sans doute encore si mon excellent maître, M. Max Prinnet, ne m'avait signalé dans le *Traité singulier du blason contenant les règles des armoiries* publié en 1673 par Gilles-André de La Roque, le chapitre XIII intitulé : *Des effigies ou des statues et des tombeaux anciens de nos rois où sont marquées les fleurs de lis*. Après avoir passé en revue les portails de Notre-Dame, de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Germain-l'Auxerrois, l'auteur continue

1. Ibid., n° 5846, fol. 16 v°.

2. Reproduit par A. Berty, *Topographie historique du vieux Paris, quartier du Louvre et des Tuileries* (Paris, 1866, 2 vol. in-4°), t. I, p. 67.

3. *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*, éd. Augier et Bournon, t. I, p. 40.

4. *Hist. et recherches...*, t. II, p. 347.

5. *Description nouvelle...*, t. I (1684), p. 49 ; *Nouvelle description de la ville de Paris*, 8<sup>e</sup> éd., t. I (1725),

p. 252.

6. *Curiositez de Paris* (1716), réimpr. de 1883, p. 51.

7. *Description de Paris, de Versailles...*, t. II (1742), p. 321 ; *Description historique de la ville de Paris...*, t. II (1765), p. 407.

ainsi : « On voit... au couvent des Cordeliers, fondé de la Madeleine, l'image de saint Louis, leur fondateur, aians sa couronne étoffée de fleurons, tenant un sceptre orné de fleurs de lis. La même représentation de saint Louis se voit à l'hôpital



PORTAIL DES CÉLESTINS. (H. R.)

FIG. 9. — PORTAIL DES CÉLESTINS,  
d'après les *Antiquités nationales* de Millin (gravure retournée).

indiquée par Lenoir, les bâtiments de la rue Saint-Honoré étaient en cours de démolition. Deux des statues du portail de l'église, celles de saint Louis et de Marguerite de Provence, furent portées tout près de là, dans la salle des Antiques (aujourd'hui salle des Cariatides) du palais du Louvre. Le sculpteur Pajou avait la garde de cette salle depuis 1777 ; il en dressa un inventaire en 1792<sup>1</sup>, mais n'y mentionna que des sculptures exécutées depuis le règne de Louis XIV. Si l'on y

des Quinze-Vingts aveugles, dit de saint Remi ; à sa droite est celle de Marguerite de Provence son épouse et à sa gauche celle de Philippe le Hardi, leur fils, comme l'on présume, leurs couronnes embellies de fleurs de lis, le fleuron du milieu plus élevé que les autres. »

Il est donc certain que les trois niches du portail septentrional de l'église des Quinze-Vingts étaient occupées par des statues qui, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, passaient pour représenter : celle du trumeau, saint Louis, celles des côtés, la reine Marguerite et Philippe III. Ces désignations traditionnelles sont sans doute exactes. Saint Louis étant devenu, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, le patron principal de l'église, devait occuper au grand portail la place d'honneur.

A la fin de l'année 1779, les bâtiments des Quinze-Vingts furent aliénés. L'hôpital déménagea en juillet 1780 pour s'installer à Charenton. En 1781, date

1. Publié par M. Furcy-Raynaud dans *Deux musées de sculpture française à l'époque de la Révolution...* (Paris, 1907, in-8°, p. 8-10).

retrouve l'*Iris* d'Adam, le *Louis XV* de Lemoyne et la *Pleureuse* de Vassé, on n'y voit pas figurer le buste de François I<sup>er</sup>, les *Soldats* de l'atelier de Pilon, le *Henri IV* de Francheville. L'omission de saint Louis et de la reine Marguerite ne doit donc pas nous surprendre. Peu après avoir dressé cet inventaire, Pajou partit pour Montpellier où il demeura jusqu'en 1794<sup>1</sup>. Pendant son absence, la garde de la salle fut confiée à son fils, et Leblond et Mongez en firent un nouvel inventaire le 4 septembre 1793<sup>2</sup>. Malheureusement cette fois-ci il ne s'agit que des statues, bustes et bas-reliefs antiques de marbre.

Pajou rentra à Paris dans les derniers mois de 1794 et reprit ses fonctions. Ce fut donc lui qui remit à Lenoir, en 1796, les statues de saint Louis et de la reine Marguerite. Il devait connaître exactement leur provenance et quand bien même il y aurait eu quelque erreur dans sa mémoire ou ses notes, Lenoir s'en serait aperçu, car il connaissait bien ces statues, les ayant eues sous les yeux pendant toute sa jeunesse. Lenoir était le fils d'un bonnetier du roi de la rue Saint-Honoré dont nous connaissons assez exactement l'emplacement de la boutique, grâce à Gabriel de Saint-Aubin qui, crayonnant dans la marge de son exemplaire du catalogue du Salon de 1769<sup>3</sup> le portrait de M<sup>me</sup> Lenoir par Duplessis (aujourd'hui au Louvre), a écrit en dessous de son croquis : « marchande de bas près les Quinze-Vingts ». La provenance de nos sculptures est donc aussi certaine que possible.

Il ne reste plus qu'une seule difficulté déjà résolue, sans doute, par nos lec-

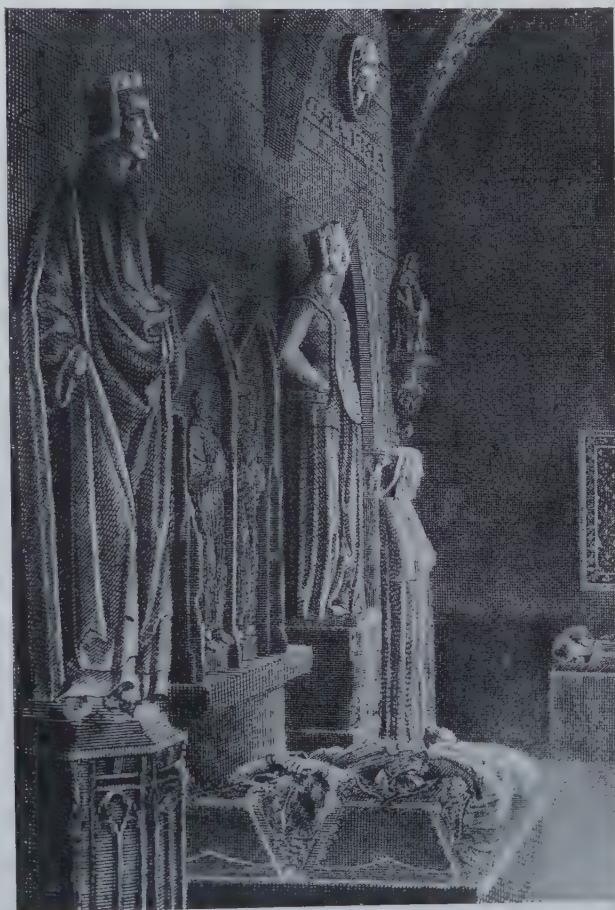


FIG. 10. — SALLE DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE AU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS.  
(Extrait des *Vues pittoresques et perspectives...*)

1. H. Stein, *Les grands sculpteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Augustin Pajou (Paris, 1912, in-4<sup>o</sup>, p. 290).

2. Archives nationales F<sup>17</sup> 1265, dossier 2.

3. Bibliothèque nationale, Dép. des Estampes.

teurs : les traits des visages des statues de saint Louis et de la reine Marguerite sont indiscutablement ceux de Charles V et de Jeanne de Bourbon. Cela n'a rien de surprenant. Aux <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, il était d'usage de représenter Louis IX sous les traits du roi régnant. Guilhermy aurait dû le savoir, ayant étudié, à Saint-Denis même, un monument bien propre à fixer ses idées sur ce point. Je veux parler des deux dalles gravées provenant de l'église du prieuré de Sainte-Catherine-de-la-Couture, exécutées en 1376 ou peu après, pour commémorer le vœu fait à Bouvines, par les sergents d'armes, d'élever à leurs frais cette église dont saint Louis posa lui-même la première pierre. La seconde de ces dalles est ainsi décrite par MM. Vitry et Brière<sup>1</sup> : « Les sergents revêtus de leurs costumes de cérémonie, portant leurs masses à la main, se tiennent devant le roi saint Louis, représenté, suivant les habitudes du temps, sous des traits qui ressemblent à ceux du roi régnant : Charles V. » Au tableau de la grande chambre du Parlement (aujourd'hui au Louvre) le saint Louis, placé à la droite du Christ en croix, a toujours passé pour un portrait de Charles VII. Enfin, au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, les jésuites de Poitiers faisaient exécuter des tableaux où le saintroi est tantôt représenté sous les traits de Louis XIII et tantôt sous ceux de Louis XIV<sup>2</sup>.

De véritable portrait de saint Louis il n'en a peut-être jamais existé. Il est douteux, en effet, qu'on en exécutât de son temps. Mais quelques caractères individuels semblant apparaître à la statue du tombeau de Philippe le Hardi, il ne serait pas impossible que les plus anciennes représentations de saint Louis : le buste reliquaire de la Sainte-Chapelle (gravé pour Ducange), les fresques (dessinées pour Peiresc), plusieurs miniatures et la statue de Mainneville, qui offrent entre elles, dans la physionomie, quelque rapport, ne nous conservent — non pas les traits de saint Louis — mais ceux de son petit-fils, Philippe IV le Bel. Quoi qu'en ait dit Guilhermy, avant que les sculpteurs et les peintres de la Restauration et de la Monarchie de Juillet aient pris pour modèle la statue de la basilique de Saint-Denis, les cierges et l'encens ont brûlé devant des images de Louis IX figuré sous les traits de rois de France dont la vie privée n'eut rien d'exemplaire.

Les textes concernant les travaux exécutés dans l'église des Quinze-Vingts durant le dernier tiers du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle permettent de préciser un peu les dates d'exécution des statues du Louvre. Elles se placeraient assez bien vers 1380-1390, après le décès de Jeanne de Bourbon survenu en 1377, peut-être même après celui de Charles V en 1380. Cette conclusion ne diminuerait en rien la valeur iconographique des statues. Si les visages n'ont pas été sculptés d'après les modèles vivants, ils ont sûrement été exécutés d'après des moulages pris, suivant l'usage alors établi, aussitôt après la mort des deux personnages. En tout cas, il paraît certain que ces deux statues doivent être rattachées aux travaux d'agrandissement de

1. *L'Eglise abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*, 2<sup>e</sup> éd. (Paris, 1925, in-12, p. 89).

2. J. Delfour, *Les Jésuites à Poitiers* (Paris, 1902, in-8°, p. 83).

l'église, attestés par la bulle de 1387 et la dédicace de 1393. Réemployées au portail de la rue Saint-Honoré dans le second quart du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, elles ne furent pas touchées lors de la modernisation, au x<sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle, de cette partie de l'édifice.

C'est avec regret que j'ai été obligé de prendre à partie l'excellent archéologue que fut le baron de Guilhermy. En plus d'une occasion, il n'a pas manqué de rendre justice à Alexandre Lenoir. « Nous recommandons à l'attention de nos lecteurs, écrivait-il en 1852, dans les *Annales archéologiques*, les catalogues imprimés du musée des Petits-Augustins... Ils abondent en faits curieux et en renseignements qui ne se retrouvent pas ailleurs... Il ne faut accepter... qu'avec une certaine réserve les énonciations de ces catalogues, car si quelques-unes des erreurs qu'ils renferment sont de la nature de celles qui peuvent échapper à tout le monde, même aux plus savants, il s'y rencontre aussi des inexactitudes parfaitement volontaires. C'est ainsi qu'avaient été inventés, tout exprès pour la plus grande gloire du musée, une chapelle sépulcrale de la reine Blanche de Castille, un mausolée du chancelier de l'Hôpital, un tombeau de Guillaume de Montmorency, une statue de saint Louis, un portrait de Clovis. Quoi qu'il en soit, la lecture des catalogues de M. Lenoir nous a toujours vivement intéressé, souvent même, nous devons le reconnaître, elle nous a été fort utile. »

Il nous faut reconnaître aussi que, sauf l'invention de saint Louis, les critiques adressées à Lenoir par Guilhermy paraissent justifiées. Par suite de la découverte d'un document qui ne prouve rien, un revirement s'est produit dans l'opinion, il y a une quarantaine d'années, au sujet d'une statue de marbre provenant de l'abbaye de Maubuisson. Lenoir avait prétendu que c'était celle du tombeau de Blanche de Castille et l'avait exposée comme telle aux Petits-Augustins dans un monument fabriqué de toutes pièces. Guilhermy a certainement raison quand il affirme que le tombeau de la reine Blanche élevé à Maubuisson étant en métal, la statue de marbre recueillie par Lenoir faisait partie d'un autre monument funéraire.

Nous reprendrons, un jour ou l'autre, cette question du tombeau de la reine Blanche. Aujourd'hui nous devons conclure que, malgré toute sa science, le baron de Guilhermy s'est trompé quand il a affirmé que les effigies de Charles V et de la reine Jeanne de la porte de l'église des Célestins avaient survécu à la Révolution. Les deux statues recueillies par Lenoir, et aujourd'hui au Louvre, sont, comme l'indiquaient les catalogues du Musée des Monuments français, les statues de saint Louis et de Marguerite de Provence qui ornèrent jusqu'en 1781, avec une statue de Philippe le Hardi (aujourd'hui perdue), les niches du portail septentrional de l'église des Quinze-Vingts.

Georges HUARD.



## NOTES

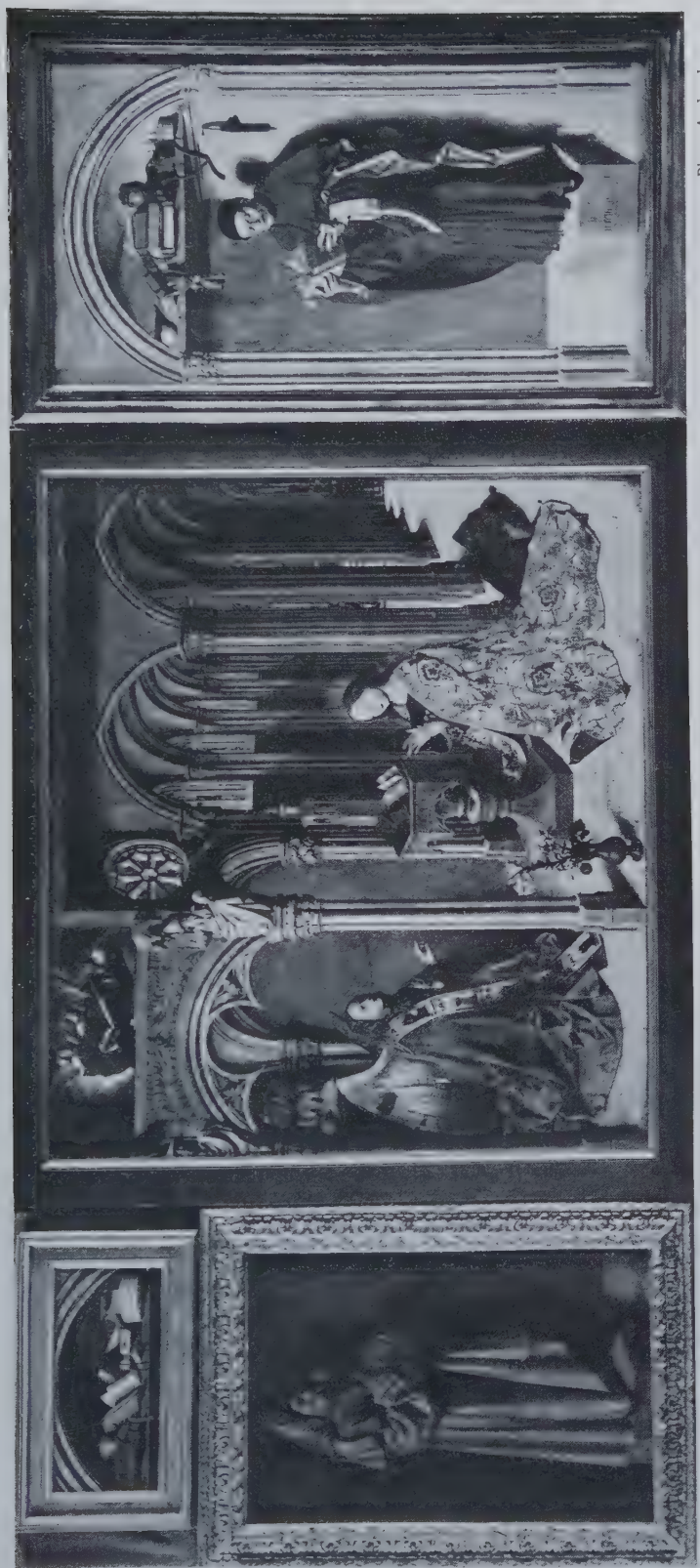
### SUR

## QUELQUES PRIMITIFS DE PROVENCE

### L'ANNONCIATION D'AIX

LES communications que j'ai eu l'honneur de faire à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en octobre 1930 et septembre 1931, devaient, dans ma pensée, annoncer la prochaine publication d'un ouvrage documentaire sur les Primitifs, peintres et peintres-verriers de Provence. Elles devaient être complétées par des articles que la *Gazette des Beaux-Arts* avait bien voulu accepter. Des circonstances indépendantes de ma volonté m'ont empêché de les donner. Je le regrette aujourd'hui, car peut-être les erreurs qui se répandent de plus en plus à l'occasion de l'Exposition de l'Art français à Londres auraient-elles été en partie arrêtées et les hypothèses que leurs auteurs avaient présentées avec les réticences voulues ne se seraient-elles pas transformées en affirmations. Ce n'est, du reste, pas certain.

Il est admirable de constater que pas une des identifications — je dis bien pas une — proposées pour des tableaux du <sup>xv</sup>e siècle se trouvant en Provence et qui depuis ont retrouvé leur état civil, n'ont été reconnues exactes. Surtout lorsqu'on a voulu introduire des peintres dont l'activité s'exerça loin du pays. Et cependant les critiques d'art ne cessent pas de se livrer à ce jeu sans doute fort agréable. Pour l'*Annonciation* d'Aix, le savant M. Demonts, à qui l'on doit de très heureuses et sagaces observations, a bâti la théorie suivante : son auteur, qui appartenait à la génération de 1415 à 1420, aurait probablement étudié à Dijon où il aurait connu Conrad Witz. Il y aurait subi l'influence de Sluter et de Claus de Werve et par eux se serait assimilé les principales qualités des Van Eyck. Il aurait été certainement peintre du roi René, qui l'aurait rencontré à Dijon pendant sa captivité dans cette ville (1435-1436) et l'aurait retenu à son service. Il aurait été à Naples, soit avec Isabelle de Lorraine en 1436, soit deux ans plus tard avec René, et il y aurait exécuté le *Saint Jérôme tirant l'épée du pied du lion* conservé au Musée de Naples. Il serait arrivé enfin en Provence avec le roi René au mois d'octobre 1442 et aurait reçu de lui la commande de l'*Annonciation*, qui



Phot. Arch. phot.

FIG. 1. — MAÎTRE DE L'ANNONCIATION D'AIX. Triptyque reconstitué au Louvre en 1931.

est d'une qualité supérieure au *Saint Jérôme*. Or, le *Saint Jérôme* serait, selon toute présomption, du peintre Colantonio, dont la figure reste encore assez énigmatique. Donc l'*Annonciation* d'Aix est, très probablement d'après M. Louis Demonts, sûrement d'après d'autres critiques plus imprudents, de Colantonio.

Le malheur est que l'on ait ignoré toute l'histoire du retable et qu'on ne se soit pas rendu compte des habitudes locales. Tout d'abord, le triptyque en question n'a pas été exécuté, comme un autre critique l'a dit (il se fonde sur la représentation du *Noli me tangere* à l'extérieur des volets), pour l'église de la Madeleine d'Aix, où il se trouve aujourd'hui exposé. Cette église était en effet celle des Frères Prêcheurs. Le titre de la Madeleine n'y fut transféré qu'en 1701, époque à laquelle fut détruite l'ancienne église de ce nom. A ce moment-là, l'*Annonciation* se trouvait encore dans le chœur de l'église Saint-Sauveur. Les confiscations révolutionnaires l'en firent partir ; après le Concordat, les agents chargés des restitutions aux églises l'envoyèrent dans l'église des Prêcheurs où elle est restée.

En deuxième lieu, le roi René n'est absolument pour rien dans son exécution<sup>1</sup>. On a d'ailleurs exagéré son influence sur le développement des arts en Provence. Si l'on peut démontrer qu'il s'y intéressa d'une façon particulière pendant les vingt dernières années de sa vie, il n'en est pas de même auparavant. Lorsqu'au mois d'octobre 1442, il revint en Provence après avoir subi de lourdes défaites dans le royaume de Naples, il avait bien d'autres préoccupations que celles de favoriser les artistes. Il ne fit du reste qu'un séjour de quatre mois avant de reprendre ailleurs sa politique active. Aucun document n'a pu être montré qui établisse à cette époque ses rapports soit avec Colantonio, soit avec d'autres peintres résidant à Aix.

Il y a mieux : l'*Annonciation* d'Aix est due au testament du drapier Pierre Corpici, dicté le 9 décembre 1442. En réclamant sa sépulture en l'église Saint-Sauveur, à droite du grand chœur et derrière la stalle du prévôt, Corpici prescrivit qu'on élevât en cet endroit un autel sur lequel serait dressé notre retable. Ce testament a été vu par M. Numa Coste<sup>2</sup> et par M. le chanoine Requin<sup>3</sup> ; mais le cartulaire ou registre des étendues du notaire J. Martin où il se trouvait semble avoir été égaré lors du transfert du fonds de l'étude Laucagne aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, dans les greniers du Palais de justice d'Aix.

1. A plus forte raison ne faut-il pas suivre M<sup>me</sup> Marguerite Mettais-Cartier dans ses « reconnaissances » de personnages (*Révue des Musées*, n° 30, 1930, fasc. 6, p. 184-187) : le prophète Jérémie serait le roi René ; la Vierge serait Isabelle de Lorraine, sa femme ; le prophète Isaïe, son fils aîné Jean de Calabre ; l'Ange, son autre fils Nicolas. Elle aurait découvert aussi les initiales des trois artistes à qui l'on devrait le triptyque : Jean de La Barre, Barthélemy de Clère et Nicolas Froment !

2. Voir *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1893, p. 680.

3. J'ai retrouvé l'analyse du testament dans ses cahiers de notes conservés aux Archives départementales de Vaucluse.

En tout cas, il a échappé à toutes mes recherches. D'autre part, les registres des notes brèves du même notaire (les actes étaient d'abord inscrits parmi les notes brèves) manquent depuis longtemps. Cependant le fait que le testament a été transcrit dans un registre d'étendues prouve, sans contestation possible, qu'il a été exécuté. On peut même dire que l'autel et son retable occupèrent la place presque entière des peintures exécutées.



FIG. 2. — LA COMMUNION ET LE RAVISSEMENT DE LA MADELINE.  
(Église des Célestins d'Avignon.) Relevé d'Alexandre Denuelle.

teurs testamentaires de Pierre Corpici se sont-ils adressés ? Les observations matérielles faites par MM. Hulin de Loo, Paul Jamot et Louis Demonts ont bien

marqué que la technique de cet artiste était celle de tous les peintres provençaux. Les panneaux sont en bois d'aube, dont les joints sont recouverts de toile marouflée. Toute la surface à peindre avait été au préalable passée au blanc et poncée. D'ailleurs, il n'est aucun exemple que des exécuteurs testamentaires se soient adressés à des étrangers pour la confection des retables dont ils avaient reçu la charge. Il n'est aucun exemple qu'un seigneur, qu'un bourgeois, un marchand, une confrérie, aient été chercher hors du pays le peintre avec qui ils traitaient. C'est donc à Aix ou dans le voisinage immédiat d'Aix que se trouvait l'auteur de l'*Annunciation*. Pour avoir pu exécuter ce chef-d'œuvre, il a fallu absolument qu'il ait reçu cette formation signalée par MM. Hulin de Loo, Paul Jamot, Jean Guiffrey et Louis Demonts, c'est-à-dire qu'il ait étudié les sculptures bourguignonnes et les œuvres des continuateurs de Sluter à Dijon et à Avignon (à l'extrême fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les Avignonnais connaissent et pratiquaient le style bourguignon rénové, enfin qu'il ait eu le temps d'adopter la technique des peintres provençaux, de s'inspirer des maîtres qui l'avaient précédé dans la région.

A qui donc pourrait-on songer ? Si l'on passe en revue les peintres, qui, de 1440 à 1445, paraissent avoir eu le plus d'activité à Aix, on relève les noms de Guillaume et d'Aubry Dombet, père et fils, le premier natif de Cuisery, au diocèse de Chalon ; de Jean Miraillet, originaire de Montpellier ; de Jean Chapuis, citoyen d'Aix ; de Pierre de La Barre, arrivé du diocèse de Bourges ; enfin du Laonnois Enguerrand Charonton, signalé à Aix dès février 1444. Cependant, aucun de ces artistes ne paraît devoir être retenu. Les Dombet étaient depuis trop longtemps déjà en Provence pour avoir subi les influences reconnues dans le maître de l'*Annunciation*. Pierre de La Barre ne semble jamais avoir été qu'un peintre médiocre. L'objection contre les Dombet pourrait aussi valoir contre Miraillet, que l'on vit à Nice dès 1418, à Marseille de 1432 à 1444. Il ne paraît pas avoir voyagé en France et en Bourgogne. Cependant on n'en sait rien. Il se peut fort bien que pendant les années où on le perd de vue, il ait séjourné ailleurs qu'en Provence. Jean Chapuis était fort estimé de ses contemporains qui lui passèrent de nombreuses commandes ; mais aucune de ses œuvres n'a été conservée et il serait souverainement imprudent d'essayer de lui en attribuer. Est-ce au Picard Charonton qu'il faut enfin songer ? On admet facilement qu'en venant de Laon après avoir été s'instruire en Flandre, il ait séjourné en Bourgogne. On peut croire qu'il était en pleine possession de son talent lorsqu'il arriva en Provence. Mais comme il y a loin de sa *Vierge de Miséricorde* peinte en 1432 avec la collaboration de Pierre Villatte (Musée Condé) et de son *Couronnement de la Vierge* commencé en 1453 (Hospice de Villeneuve) à l'*Annunciation* d'Aix, surtout aux Prophètes des volets ! Près de dix années séparent la première de ces œuvres de l'*Annunciation*. Est-ce une explication suffisante d'un changement de style ? Certainement non, d'autant plus que ce changement aurait été une dégénérescence. Il

faut donc se résigner pour le moment à l'anonymat de l'auteur de l'*Annonciation*.

Il est probable que ce retable avec ses volets ne fut pas une œuvre isolée, que son auteur laissa dans la région d'autres témoignages de sa science et de son génie. Les générations qui se sont succédé depuis la Renaissance ont gaspillé le trésor dont elles avaient hérité en Provence. Elles ont perdu certainement ce qui préparait, expliquait et complétait cet événement de l'apparition subite d'un tel chef-d'œuvre. Faut-il croire que la fresque de la chapelle Saint-Lazare en l'église des Célestins d'Avignon, la *Communion et le Ravisement de la Madeleine*, pouvait être comparée au triptyque d'Aix ? Elle était datée de 1445. Elle avait été commandée par le célèbre Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne, sa femme et leur fils Nicolas, cardinal et évêque d'Autun, fondateurs de la chapelle. Dans une église largement ouverte, dont les chapiteaux des colonnettes étaient surmontés des mêmes statues en grisaille que ceux de l'*Annonciation*, Madeleine agenouillée recevait pieusement la communion des mains de l'évêque saint Maximin. On la voyait ensuite dans sa solitude de la Sainte-Baume, soulevée en extase par quatre anges qui l'emportaient dans un ciel d'azur, tandis qu'un ermite de saint Antoine, apparaissant à gauche sur le seuil de sa cellule, contemplait cette scène merveilleuse. Malgré l'admiration qu'elle provoquait, la fresque fut détruite sans pitié sous le Second Empire par l'administration du Pénitencier militaire, qui, ayant besoin de latrines, jeta la chapelle à bas. Heureusement, M. Alexandre Denuelle avait pu prendre le relevé de cette peinture, dont il fut loin de rendre le charme et d'exprimer le caractère.

Quelques mois avant l'édification de la chapelle de Saint-Lazare, le cardinal Pierre de Foix avait fait élever à côté et consacrer, le 1<sup>er</sup> octobre 1443, celle de Saint-Thomas. Sur le mur en face des fenêtres orientales, on découvrit sous le badigeon, en 1852, une fresque représentant « des religieux vêtus d'une robe noire avec un scapulaire blanc, recevant à la porte de l'église un jeune homme habillé de rouge qui est suivi de chameaux, de lions, de mulets et d'ânes chargés de bois ». C'était une scène bien connue de la légende de saint Jérôme. De tout cela il ne reste plus que des traces insignifiantes. Mais on ne peut s'empêcher de penser que l'auteur de la décoration de la chapelle de Saint-Jérôme a pu fort bien être chargé ensuite de celle de la chapelle de Saint-Lazare.

C'est maintenant assez d'hypothèses et je n'en dirai pas davantage.

L.-H. LABANDE.



## UN PORTRAIT DU PRINCE HÉRITIER GUSTAVE-ADOLPHE, PAR LORENS PASCH LE JEUNE, A VERSAILLES

ON n'a réservé jusqu'ici qu'une place fort peu importante au portraitiste suédois Lorens Pasch le jeune (1733-1805) dans l'histoire de l'art français. Pasch était un de ces nombreux jeunes peintres qui, tentés par le succès de Lundberg et de Roslin, venaient faire leurs études en France. Toutefois, son séjour à Paris ne fut pas long. Sa vie et ses œuvres ont été étudiées, il y a quinze ans, dans un beau livre de M. Strömbom<sup>1</sup>, un volume écrit en suédois, qu'on ne trouve pas — on se demande pourquoi — dans les bibliothèques de Paris.

Pasch était à Paris dès 1758. Il est cité à cette date pour la première fois dans un manuscrit intitulé : « Liste de Messieurs Les Agréés de l'Académie Royale De Peinture et de Sculpture suivant La date de Leur Aggrégation 1758-70<sup>2</sup>. » Sous le titre « Liste de Messieurs Les Elèves Commencée Le 18bre 1758 » on lit ceci : *Pache — Lorane Pache P(eintre) Protégé par M<sup>r</sup> Roseline demeure rue d'orlean dans la Maison de M<sup>r</sup> Mique Peruquier. Voyez cy dessous* ». Plus bas, sur la même page, on trouve les lignes suivantes : « *Lorane Pasche P. Protégé par M<sup>r</sup> Roselin demeure rue St Antoine chez M<sup>r</sup> Dericour traiteur à la Couronne dor vis avie La rue St Pole.* » Cette date concorde avec les renseignements donnés par l'artiste dans son autobiographie, où il dit qu'il est arrivé à Paris au « mois d'octobre 1758 »<sup>3</sup>.

Pasch ne fut jamais membre de l'Académie à Paris. Il est cependant mentionné dans les protocoles de l'Académie des Beaux-Arts du 2 mai 1761<sup>4</sup> : « Faveur faite à deux Elèves Suédois pour dessiner dans l'École. — Il a été accordé aux Srs Heselius<sup>5</sup> et Pasch, Elèves Suédois, la permission d'entrer dans

---

1. Sixten Strömbom, *Lorens Pasch d. y., hans liv och konst*, Stockholm, 1915.

2. Paris, Archives de l'École des Beaux-Arts, p. 30.

3. Cf. Strömbom, *op. cit.*, p. 19. L'année indiquée : 1757, est incorrecte.

4. Strömbom indique ici, par erreur, 1758.

5. Le peintre décorateur Gustave Hesselius le Jeune (1727-1775). Celui-ci travailla dans sa jeunesse

l'École après ceux qui ont gagné les médailles, pour le temps de deux années<sup>1</sup>. »

Les portraits datant du séjour de l'artiste à l'étranger sont peu nombreux<sup>2</sup>. On ne connaît que trois tableaux authentiques de cette époque, l'un représentant le Danois D. J. Adzer (1731-1808), médailleur de la Cour, l'autre un jeune artiste inconnu, où l'on a reconnu à tort, un portrait d'Alexandre Roslin (1718-1793), ce dernier se trouve aujourd'hui dans la collection du duc d'Otrante, en Suède. Le portrait est signé sur la palette : « *Pasch P. à Paris 1763* ». Un portrait du riche négociant Nicolai Benjamin Aall, également daté de Paris, 1763, se trouve encore chez le descendant de celui-ci, le chambellan M<sup>r</sup> Cato Aall, à Ulefoss, Norvège<sup>3</sup>. Pasch peignit également un portrait de François Boucher, ce que nous apprend une note de son autobiographie. Sur son séjour à Paris, Pasch donne ce détail qui vaut peut-être la peine d'être traduit : « Comme son intention était de faire de la peinture d'histoire, il s'engagea, après son arrivée à Paris, chez le peintre d'histoire M. Pierre, professeur de l'Académie Royale de Peinture, et travailla dans son atelier, ainsi que chez le peintre d'histoire M. Des Hayes et chez M. Boucher. » Le portrait de François Boucher n'a malheureusement pas encore été retrouvé aujourd'hui, mais il faut espérer qu'un jour les recherches faites à ce sujet seront couronnées de succès.

Pasch nous raconte ensuite que sa pauvreté le contraignit à abandonner la

au Château royal de Stockholm et séjourna, comme boursier de la Ville, de 1757 à 1764, à Paris, pour se perfectionner dans l'art de la peinture d'histoire.

1. Anatole de Montaigon, *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de peinture et sculpture*, 1648-1793, tome VII, 1756-68, Paris, 1886, p. 165. — Voir aussi Paul Cornu, *Table des procès-verbaux, etc.*, Paris, 1909, p. 168.

2. Dans le catalogue de la collection de dessins des Offices à Florence figurent six dessins à l'encre de Chine sous le nom de Pasch. Ces dessins ne sont pas de la main de Lorens Pasch ; ils furent probablement exécutés par un Anglais ; l'un d'eux est signé au crayon *Patsch* (!). Un autre représente un « M<sup>r</sup> Flume, 1769 ».

3. Voir Carl W. Schnittler, *Kunsten og den gode form*, Oslo, 1927, p. 207 ; Cf. H. K. Steffens, *Slægten Aall*, Oslo, 1908, p. 130.



FIG. 1. — LORENS PASCH LE JEUNE. LE PRINCE HÉRITIER GUSTAVE IV ADOLPHE À L'ÂGE DE SEPT ANS. Esquisse. (Collection de S. A. R. le prince Eugène de Suède.)

peinture d'histoire et à s'essayer à peindre des portraits, cette branche de l'art étant plus rémunératrice. « Alors il commença de pratiquer l'art de peindre des portraits, ce qui lui procura de quoi vivre. Il s'appliqua également dans ce genre à suivre les conseils et les instructions de Roslin ; il eut même la chance de montrer ses œuvres à M. L. Michel Vanlo, peintre de la Cour de France. Il exécuta des croquis d'après nature, à l'Académie Royale de Peinture, dans l'atelier de M. Pierre ainsi que d'après les belles œuvres du fameux peintre français Le Sueur... » Après ces années d'apprentissage Pasch retourna enfin en Suède, en passant par La Haye (1764).

Au cours de mes recherches sur les œuvres des peintres suédois du XVIII<sup>e</sup> siècle en France, je n'ai encore rencontré qu'un portrait jusqu'ici inconnu par Lorens Pasch le jeune. Ce portrait se trouve dans la riche collection de portraits des souverains à Versailles ; il représente le prince héritier Gustave IV Adolphe, fils de Gustave III, roi de Suède.

Ce tableau, qui malheureusement n'est pas encadré et se trouve en dépôt dans les greniers du château, est signé : *L. Pasch pinxit 1785* ; par conséquent, il ne peut pas avoir été exécuté pendant le séjour de l'artiste à Paris. Il mesure 194 × 131 cm. et n'est pas mentionné dans l'ouvrage de M. Strömbom. Le jeune prince héritier est représenté dans sa huitième année ; le peintre avait alors cinquante-deux ans. Habillé d'un costume de satin blanc, aux reflets vert pâle, il est debout près d'une table sculptée. Son col de dentelle est gracieusement disposé, la poitrine est barrée du cordon moiré de l'ordre des Séraphins, dont la plaque tombe sur la hanche gauche. Cette même plaque est brodée sur la blouse. Le prince ne porte pas de perruque, de sorte que la forme de la tête se détache distinctement sur le fond du tableau. Les deux grands yeux qui animent son visage vieillot regardent droit devant eux. Le modelé du visage, surtout de la bouche, est très délicat. Le prince tient un rouleau de dessins d'architecture à demi déployé. Sur la table est placé son chapeau à plumes ; sur un coussin de velours se trouve posée la couronne princière, et sur un fauteuil au premier plan est jeté le manteau royal d'hermine. Au fond sont disposés quelques emblèmes guerriers et un grand globe terrestre, le tout dans le style traditionnel imposé par Tocqué quand, en 1739, il peignait le portrait du jeune Dauphin, Louis de France, maintenant au Musée du Louvre.

Dans sa *Notice du Musée National de Versailles*, Ed. Soulié<sup>1</sup> cite le portrait sous le n<sup>o</sup> 3955, et la table des artistes indique seulement que Pasch « vivait en 1785 ». Une ébauche à l'huile (66 × 49 cm.) se trouve dans la collection de S. A. R. le prince Eugène, à Stockholm. Celle-ci, qui a passé presque inaperçue, est d'une exécution à la fois sensible et élégante, et d'une valeur artistique supérieure à celle du grand tableau de Versailles.

1. Tome III, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1881, p. 264.



Phot. Archives

FIG. 2. — LORENS PACHE LE JEUNE. LE PRINCE HÉRITIER GUSTAVE IV ADOLPHE, A L'ÂGE DE SEPT ANS, 1785.  
(Château de Versailles.)

En 1793, il fut donné à Pasch de faire encore une fois le portrait du prince Gustave IV Adolphe. M. Strömbom mentionne cinq exemplaires de ce portrait : deux au château de Gripsholm, les autres aux châteaux de Trolleholm, Ericsberg et Elghammar (nos 187-188 c du catalogue). Il est intéressant de comparer ceux-ci au portrait de Versailles, exécuté huit ans auparavant.

On peut supposer que le portrait exécuté en 1785 fut offert en cadeau par Gustave III à la famille royale de France. Le pastelliste Gustave Lundberg fut sollicité, dès 1780, de faire le portrait de Gustave IV Adolphe ; ce pastel fut offert à Marie-Antoinette par l'entremise du comte de Fersen. On ignore où il se trouve actuellement. Les mémoires et lettres de l'époque doivent expliquer de quelle manière ce beau portrait de Lorens Pasch parvint en France ; malheureusement, ces documents précieux pour les historiens ne se trouvent pas à Paris.

Gunnar W. LUNDBERG.





Phot. Henry Dixon.

FIG. 1. — BENJAMIN WEST. LA MORT SUR LE CHEVAL PALE. (Lord Leconfield, Petworth, Sussex.)

## BENJAMIN WEST AU SALON DE 1802

# LA MORT SUR LE CHEVAL PALE

« Et je vis paraître un cheval de couleur pâle. Celui qui le montait se nommait la Mort, et l'Enfer le suivait. On leur donna pouvoir sur la quatrième partie de la Terre, pour faire tuer par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes féroces de la Terre. » *Apocalypse*, VI, 8.

LES Philadelphiens qui fréquentent l'Académie des Beaux-Arts de Pensylvanie se sont familiarisés, depuis leur enfance, avec une vaste toile apocalyptique, qui n'a pas moins de vingt-deux pieds sur quatorze pieds, six pouces, exposée au-dessus de l'escalier. C'est une sombre et mystérieuse composition *La Mort sur le cheval pâle*, qui porte la signature : *Benj. West, Octr. 10, 1817*. Peint lorsque West était âgé de soixante-dix-neuf ans, cet ouvrage atteste la défaillance de sa main et de ses yeux, et ce déclin physique qui fut remarqué par Farington et d'autres, au banquet de l'Académie de cette année-là<sup>1</sup>. Toutefois, au goût biblique, littéraire et allégorique qui régnait en ce temps, ces indices d'affaiblissement ne devaient guère être sensibles ; l'enthousiasme populaire eut son écho

1. Le peintre Charles Robert Leslie, dans une lettre adressée à William Dunlap, vers 1834, atteste que le fils de West, Raphaël, « dessina toute la composition de *La Mort sur le Cheval Pâle*, sur la grande toile, sans avoir d'autre guide que la petite esquisse de son père. » Dunlap, *Arts of design*, 1834, 2<sup>e</sup> éd., 1918, vol. II, p. 290.

dans un livre fort développé : la *Critical Description and analytical Review of « Death on the pale Horse »*, qui fut consacré par William Carey à cette peinture, dès son apparition <sup>1</sup>.

Le tableau, toutefois, avait été conçu à une époque antérieure de la carrière de West, lorsque celui-ci était en possession de plus de vigueur. Plus d'une version, de plus petites dimensions, en sont connues. John Galt, dans son catalogue, en signale trois, outre la « grande peinture » <sup>2</sup> : la grande esquisse à l'huile (sur papier) de la *Mort sur le cheval pâle*; — la peinture de la *Mort sur le cheval pâle*, ou l'*Ouverture des Sceaux*; — l'*Ouverture des sept Sceaux*, ou la *Mort sur le cheval pâle*.

Le relevé des contributions de West à l'Académie Royale mentionne également plus d'une composition sur ce sujet : 1784, n° 442. *Le Triomphe de la Mort*, tiré de l'Apocalypse; dessin pour une peinture, destinée à la chapelle de Sa Majesté, au château de Windsor. — 1796, n° 247. *L'Ouverture des sept Sceaux* (vide : Apocalypse), esquisse pour la chapelle de Sa Majesté. — Le grand tableau de 1817 ne fut pas exposé à l'Académie Royale <sup>3</sup>.

Alan Cunningham, un critique que l'on ne peut soupçonner de partialité pour West, mais qui appréciait la froideur et la gravité de son style, en général, rangeait cet ouvrage, sous sa forme primitive, à côté de la *Mort de Wolfe*, du même auteur, qu'il qualifiait de « distinguished by great excellence ». Il écrivait <sup>4</sup> : « Dans sa *Mort sur le cheval pâle*, et spécialement dans l'esquisse de cette peinture, il a fait plus que d'approcher les maîtres et les princes de sa profession. On éprouve, à vrai dire, une terreur irrésistible, en assistant à la marche triomphale de l'effroyable fantôme, et à la dissolution sous ses pas de tout ce qui fait la gloire de la terre. »

C'est une petite peinture achevée de ce même sujet, que West décida d'envoyer à Paris, au Salon de 1802, lorsqu'il s'y rendit, après la Paix d'Amiens, pour y voir Bonaparte et les trésors d'art que le conquérant avait rassemblés.

William Dunlap, dans sa biographie de West <sup>5</sup>, écrit ceci : « Il emporta avec lui sa sublime composition : *La Mort sur le cheval pâle*, exécutée sur une petite échelle »; il parle ailleurs de cette peinture « agrandie, nouvelle version de celle qu'il avait emportée à Paris, en 1802 ». William Carey ajoute, dans la publication déjà citée : « Le sujet avait été médité pendant plus de trente ans; après avoir été soumis sous forme du petit tableau, au jugement de l'Europe, au Louvre, et avoir été honoré de la critique des premiers artistes et amateurs du Continent, en 1802, il fut répété sur une grande échelle par l'artiste, en 1817. »

1. Le livre est daté du 31 décembre 1817.

2. *Life, studies and works of Benjamin West*, 1820, pp. 219, 228, 233. L'auteur ignore ce qu'il est advenu de l'esquisse sur papier.

3. Algernon Graves, *The Royal Academy...*, 1769-1906.

4. *Lives of the British painters...*, 1830, vol. II, p. 57.

5. *Arts of design*, 1834, éd. de 1918, vol. I, p. 88.



Phot. W. Vivian Chapel.

FIG. 2: — BENJAMIN WEST. LA MORT SUR LE CHEVAL PALE. (*Pennsylvania Academy of Fine Arts.*)

La peinture de West ne paraît pas dans les livrets du Salon de 1802, à en juger, du moins, d'après les exemplaires que conserve la Bibliothèque Doucet. Ceci ne doit pas nous surprendre, étant donné qu'à cette époque nombre de tableaux ne se trouvaient exposés qu'après le jour de l'ouverture et ne sont mentionnés, le cas échéant, que dans de rares tirages ultérieurs<sup>1</sup>. Nous supposons que tel fut le cas cette année-là, en ce qui concerne des exposants étrangers. Nous avons toutefois le témoignage oculaire d'un critique, qui n'était pas favorable à West, et qui certifie que le tableau fut reçu et exposé à cette date ; Joseph Farington écrit dans son journal :

« 24 Septembre, 1802. West m'a raconté qu'il avait été présenté à Bonaparte dans le salon de l'Exposition, par le ministre de l'Intérieur. Cette présentation par le ministre eut lieu lorsque Bonaparte arriva devant son tableau, et demanda qui en était l'auteur. Bonaparte s'adressa à lui en italien, pour lui dire qu'il espérait qu'il s'était plu à Paris, et pour exprimer son approbation quant aux mérites de la peinture. West se mêla alors à la suite du consul et parcourut la salle de l'Exposition des dessins et des modèles, puis, en bas, la galerie de statues<sup>2</sup>. »

Farington décrit ensuite « un déjeuner, ou plutôt un dîner public », offert par West à Paris ; parmi les invités se trouvaient, outre les Anglais de passage, Denon, les peintres Gérard et Vincent, les sculpteurs Houdon, Moitte et Masson, les conservateurs du musée, des collectionneurs et des gens de lettres<sup>3</sup>.

Les observations d'un critique contemporain, au sujet de la petite peinture, nous sont également parvenues. Elles sont citées par Carey<sup>4</sup>. « Un des critiques français qui ont parlé de la petite peinture dans un journal parisien, a fait la remarque suivante : A notre avis, la figure de la femme qui meurt de la peste, avec *un* de ses fils mort à ses côtés, et *un autre* volant dans ses bras, rappelle en quelque façon le groupe des Philistins pestiférés de Poussin... »

Lors de la première exposition de la British Institution, en 1806, où figurèrent quinze peintures de West, le n° 18 du catalogue<sup>5</sup> était la *Mort sur le cheval pâle* (d'après l'Apocalypse), et nous sommes en droit de supposer que c'était là la toile exposée à Paris.

Ce que nous savons de l'histoire ultérieure des peintures exécutées sur ce sujet peut être ainsi résumé. Après la vente aux enchères de la collection d'anciens maîtres réunie par West, vente qui eut lieu dans sa maison de Newman Street, les 23 et 24 juin 1820, les 1<sup>er</sup>-5 juillet 1820 et le 28 mai 1824<sup>6</sup>, ses propres

1. J. J. Guiffrey, *Table chronologique des livrets des expositions officielles des Beaux-Arts de 1801 à 1873*, in *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons*, 1873, p. LXIII.

2. *The Farington Diary*, vol. II, 1923, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 3.

4. *Critical description*, p. 100-110.

5. Algernon Graves, *The British Institution*, 1903, p. 576.

6. W. Roberts, *Memorials of Christies*, 1897, vol. I, p. 96, et F. Lugt, *Marques de collections* 1921, p. 72.

peintures furent vendues, au même endroit, les 22, 23 et 25 mai 1829. Le catalogue imprimé enregistre 181 lots. Le lot 98 est la grande « *Mort sur le cheval pâle*, ou l'*Ouverture des cinq sceaux*. 15 pieds de haut sur 25 pieds 3 pouces de large ». Elle fut adjugée à Kershaw pour 2.100 £<sup>1</sup>, mais en réalité fut acquise par les fils de West, qui la revendirent à l'Académie des Beaux-Arts de Pensylvanie<sup>2</sup>. Les minutes de l'Académie de Pensylvanie manquent entre avril 1835 et mars 1836, époque de l'acquisition. Les minutes du 29 mars 1836 parlent d'un comité constitué pour se rendre à New York, et y prendre des dispositions pour l'exposition de la peinture « récemment acquise »<sup>3</sup>.

Aucune des petites peintures de même sujet ne fut comprise dans la vente de 1829. L'article qui concerne la grande composition est ainsi conçu : « La première version exécutée sur une surface d'un peu plus de trois pieds de large, pleine d'inspiration poétique, se trouve actuellement dans la collection du comte d'Egremont... L'étude pour la peinture de la *Mort sur le cheval pâle* fut exposée dans la galerie du Louvre en 1802...<sup>4</sup>. » Il est clair que les études citées étaient deux toiles différentes, correspondant aux deux études citées par Galt.

L'héritier du domaine d'Egremont, Lord Leconfield, possède actuellement le tableau, de 23 pouces 1/2 sur 50 1/2, signé « B. West, 1796 »<sup>5</sup>. C'est sans doute celui qui fut exposé à l'Académie royale en 1796. Il fut prêté à l'exposition de l'Académie en 1871<sup>6</sup>. Nous ne savons pas à quelle date le comte fit l'acquisition de cette version, mais elle ne se trouvait pas parmi les ouvrages de West qu'il acquit à la vente de la collection d'Alderman Boydell, du 17 au 20 mai 1805, et comme il était grand admirateur de l'artiste, il a bien pu en faire l'acquisition immédiatement après son exécution.

En 1928, le Musée d'Art de Pensylvanie fit l'acquisition d'une toile de même sujet, de 21 pouces sur 36<sup>7</sup>, don de Théodora Kimball Hubbard, en mémoire d'Edwin Fiske Kimball. Elle provenait d'un collectionneur particulier, en Allemagne, qui l'avait héritée vers 1904. Elle avait été auparavant, à Londres, en a possession d'un membre de sa famille.

Ces deux peintures concordent exactement dans leur composition, sauf que la plus petite, celle qui appartient au musée, est de proportions plus élevées, un espace additionnel ayant été ajouté en bas et en haut, sans apporter aucune modi-

1. Graves, *Art sales*, 1921, vol. III, p. 327.

2. John Sartain, *Reminiscences of a very old man*, 1899, et William T. Whitley, *Art in England*, 1821-1837, 1930, p. 170-171.

3. Communication de John Andrew Myers, Esq., Secrétaire de l'Académie.

4. *Catalogue raisonné... of historical pictures... of Benjamin West... sold by auction by M. George Robins*, 1829.

5. *Petworth Catalogue*, by C. H. Collins Bajer, 1920, n° 219.

6. Graves, *A century of loan exhibitions*, vol. IV, 1914, p. 1650. Les dimensions ne sont pas correctement indiquées.

7. Accession, n° 28-112-1.

fication aux figures, de façon à donner à l'ensemble une forme à peu près carrée. La comparaison que l'on peut en faire avec la grande peinture de l'Académie de Pensylvanie, montre au premier coup d'œil que la disposition des deux premières est celle du tableau exposé au Louvre en 1802, tel qu'il est décrit par Carey <sup>1</sup>. « Dans la première esquisse sur papier, et dans la petite peinture, M. West a représenté *Celui qui est monté sur le Cheval Blanc*, sous les traits d'un guerrier en armes,



FIG. 3. — BENJAMIN WEST, LA MORT SUR LE CHEVAL PALE. (Pennsylvania Museum of Art.)

d'un aspect farouche, livrant bataille, et décochant une flèche avec son arc, à côté de *Celui qui est monté sur le Cheval Rouge*. Selon cette interprétation du texte, deux agents du caractère le plus opposé sont associés dans l'œuvre de destruction ; et l'ensemble du tableau aboutit à une terrible conclusion. L'Archer couronné était enflammé d'une ardeur martiale, mais la pénétration plus approfondie de l'Apocalypse par l'artiste le détermina, dans le grand tableau, à substituer à cette figure le Messie partant pour une mission d'amour, portant un arc et des flèches pacifiques, symboles des arguments de raison et de religion au moyen desquels s'effectue sa conquête. Tout cela et l'introduction de la magnifique vision des Martyrs montant dans la gloire, qui s'y relie d'une façon si délicate, emplit l'esprit d'une conclusion empreinte de béatitude, et constitue la variante la plus importante de la grande peinture... »

Que le tableau du Musée de Pensylvanie, plutôt que celui de Petworth, soit

1. *Critical description*, 1817, p. 115-116.

celui qui fut transporté à Paris en 1802, c'est ce qui découle à coup sûr des raisons suivantes. Il est évident que la peinture du Musée, où la composition n'atteint pas, en haut et en bas, les dimensions de la toile, fut peinte après l'autre, qui est adaptée à la toile, et qui date de 1796. La peinture, qui, comme nous l'avons vu, n'était pas exposée lors de l'ouverture du Salon, fut vraisemblablement apportée



FIG. 4. — BENJAMIN WEST, LA DESTRUCTION DE LA BÊTE ET DU FAUX PROPHÈTE. (Minneapolis Institute of Arts.)

par West lui-même, qui voyageait en chaise de poste, dans des conditions, par conséquent, où il lui eût été difficile de transporter un tableau d'une longueur de 50 pouces. West aurait donc peint à cet effet une composition d'une longueur moindre, et pour empêcher qu'elle parût insignifiante à l'Exposition, lui aurait donné une hauteur supérieure aux quinze pouces environ, qu'elle eût eus autrement. Ce serait là la peinture exposée à la British Institution, en 1806.

Au Minneapolis Institute of Arts, se trouve un tableau signé et daté : *B. West, 1804*, qui fut exposé sous le titre : *La Mort sur le Cheval Pâle*, et décrit comme une étude pour le grand tableau de Philadelphie <sup>1</sup>. Le titre, toutefois, est erroné, car

1. 58 pouces sur 55. Il fut acquis à la vente Blakeslee, à New York, 1915, où il figurait sous le n° 208, il est aussi reproduit et décrit dans le *Bulletin* du Minneapolis Institute, VI, 1916, 12-14.

la peinture est réellement celle qui fut exposée à l'Académie Royale, l'année de son exécution, sous le titre suivant : « 30. *La Destruction de la bête et du faux prophète*, d'après l'Apocalypse, chap. XIX, vers. 11 et 20... » Ce passage de l'Apocalypse décrivant l'apparition du Roi des Rois au mariage de l'Agneau, est tout à fait différent de celui où sont décrits les quatre cavaliers (VI, 8) et est ainsi conçu : « 11. Puis je vis le ciel ouvert, et il parut un cheval blanc ; celui qui le montait s'appelle Fidèle et Véritable ; il juge et combat avec justice. Ses yeux étaient comme une flamme ardente ; il avait sur la tête plusieurs diadèmes... 14. Les armées du ciel le suivaient sur des chevaux blancs, vêtues de fin lin, blanc et pur... 20. Et la bête fut prise et avec elle le faux prophète qui, sur les prodiges faits devant elle, avait séduit ceux qui avaient la marque de la bête et ceux qui adoraient son image... » Un examen rapide de la peinture de Minneapolis nous révèle la concordance de la belle composition de West avec ce texte.

Dans la *Mort sur le Cheval Pâle*, telle qu'elle fut exposée à Paris, le traitement romantique, le feu du mouvement, la fusion des masses et la richesse de la couleur durent former un vif contraste avec l'allure calme et sculpturale du style classique davidien, qui régnait à cette époque. Sur le moment, ces qualités tombèrent sur un sol ingrat. Ce ne fut qu'après un quart de siècle, qu'elles devaient germer dans la peinture française, avec Géricault et Delacroix, eux-mêmes fortement influencés par l'Angleterre.

M. Jean Locquin a fort bien mis en valeur l'importance des ouvrages de la première manière de West, dans l'établissement du style classique en France<sup>1</sup>, de même que l'influence de West et de Gavin Hamilton sur le jeune David. L'évolution de West cependant, l'avait conduit lui-même, vers 1800, à une nouvelle phase, non plus classique, mais signalée par le choix de sujets bibliques, littéraires et romantiques, tels qu'ils devaient apparaître en France vers 1830, avec le néo-christianisme de Châteaubriand. Ainsi le classicisme et le romantisme français furent tous deux influencés par le quaker qui présidait la Royal Academy, et dont le style eut une importance historique peu soupçonnée de la génération passée.

Fiske KIMBALL.

1. *La part de l'influence anglaise dans l'orientation néo-classique de la peinture française entre 1750 et 1780*, Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, 1921, 1924, II, 391-399.





## PEINTRES-GRAVEURS

### BERNARD NAUDIN

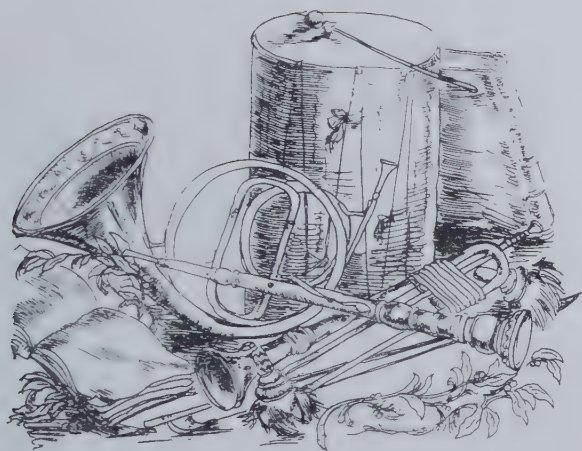


FIG. 1. — BERNARD NAUDIN. ORNEMENT.

C'est d'un professionnel, François Courboin, que Bernard Naudin<sup>1</sup> reçut ses premières leçons de gravure. Un créateur doué de personnalité forte ne peut avoir de meilleur guide qu'un praticien, doublé d'un ami, qui se contente de lui exposer les premiers rudiments d'une technique sans prétendre l'influencer. Ainsi fit Legros pour Rodin et Laboureur pour Segonzac. Courboin, d'autre part, ouvrait grands à Naudin les portefeuilles du Cabinet des Estampes dont il était conservateur, afin qu'à ses conseils se joignissent aussitôt ceux d'Abraham Bosse, de Rem-

brandt, de Callot, de Goya. La seule vue des dessins de Naudin (plusieurs, qui firent ses premiers succès, ont été reproduits sur les couvertures du *Cri de Paris* ou dans l'*Assiette au Beurre*), leur autorité, le sens du drame si manifeste dans ces compositions où les contours à l'encre de Chine sont rehaussés souvent par des lavis, l'ampleur et l'intensité du trait — plume de fer ou plume d'oie — tout annonçait le graveur-né ; ajoutons aussi cette noblesse assez volontiers archaïsante, cette élégance et cette souplesse, cette éloquence fière, ce sens ornemental que l'artiste, inventeur d'un caractère typographique qui porte son nom, devait

1. Né en 1876, Naudin, fils d'un horloger de Châteauroux, entre à dix-sept ans à l'atelier Bonnat, colore pour vivre des cartes postales (comme fit aussi Despiau), des calendriers, des boîtes de tondeurs de chiens, donne des leçons de guitare. Il expose ses premières toiles aux Indépendants (*groggnards, tambours*, etc.), puis abandonne la peinture pour ne plus cultiver, selon son expression, que « la beauté janséniste du noir sur du blanc ».

prodiguer sur tant de pages de livres, en lettrines, culs-de-lampe, bandeaux, filets, fleurons.

Fort d'un métier qu'il ne considéra jamais comme une fin en soi, mais comme le moyen d'orchestrer, avec une sûreté et une profondeur grandissantes, cette *musique de chambre* qu'est une estampe, de varier le timbre et la sonorité des blancs



FIG. 2. — BERNARD NAUDIN. LA HALTE.

ou des noirs, de distribuer toutes les parties en parfaite connaissance des pouvoirs de chaque instrument, Naudin écarta délibérément tout ce qui, par des molleses d'exécution ou par ces roueries, qui sont en général les armes des faibles, compromet la franchise du dessin. S'il use parfois de l'aquatinte, vers 1903-1904, dans ses premiers croquis sur zinc ou sur cuivre, qu'il intitule modestement « essais d'écolier » (*Les Fusillés, L'Exécution, Le Cul-de-Jatte*), c'est avec la même discrétion que Goya ou que Manet. Encore renonce-t-il très vite à cet élément de coloration et aux trop faciles effets de contraste que le grain conseille, pour tout demander à l'eau-forte simple, aidée de la pointe sèche ou du burin.

A voir la violence avec laquelle l'acide attaque le métal, on peut dire que l'eau-forte — si souvent *eau-faible* en d'autres mains — mérite ici son nom. Il est essentiel, pour mieux préciser ce qui donne aux gravures de Naudin leur grand caractère, leur vigueur, et leur éclat particulier, d'expliquer sa méthode et la pas-



Arnold G. Stein



sion avec laquelle cet artiste doublé d'un musicien — et voici pourquoi l'on est si souvent tenté, quand on parle de lui, d'emprunter le langage musical — conduit son orchestration, je veux dire *conduit sa morsure*. Après avoir lentement fait apparaître sur un vernis transparent l'âme même du dessin, après avoir extrait des faux traits les indications essentielles, distribué la lumière et l'ombre, écrit au net sa partition, alors nous le voyons entrer dans le domaine mystérieux de l'*exécution*. La pointe qu'il manie aussi aisément que la plume, avec une élégance et une fermeté extraordinaires, un sens très sûr de son inclinaison, la pointe docile aux ordres d'un instinct plus sûr encore que la volonté, creuse le vernis, et tantôt laboure le métal comme ferait le burin, tantôt l'effleure à peine. A cette orchestration première, que pratique spontanément tout grand dessinateur sur cuivre, vient s'en ajouter une seconde : voici l'heure de l'acide. Mais l'artiste évite de plonger, comme il est d'usage, la plaque de métal dans le bain et de l'en sortir après un premier temps de morsure, quitte à l'y replonger ensuite après avoir couvert les parties suffisamment attaquées. La méthode classique lui paraît trop élémentaire. En le voyant déposer successivement des gouttes d'acide sur son cuivre, à l'aide d'un pinceau, vous diriez d'un peintre : ici il en arrête l'action, ailleurs il la prolonge. Pour que ce noir résonne avec plus de vigueur, il élargit certains sillons alors que le cuivre bouillonne encore. Ainsi chaque planche est menée sans uniformité et, quelque partie qu'on envisage, une vie active et sonore y circule.

Cette vie de la morsure contribue à rendre plus pathétique encore celle des personnages que la fantaisie de Naudin met en scène avec les dons du dramaturge et du poète. Bien qu'à différentes reprises des épisodes politiques aient été transposés par lui (*Ferrer, Les Fusillés*), ses préférences l'incitent toujours à éliminer ce qu'il y a de particulier, d'actuel, dans une action, dans un décor, et à ne traiter que l'éternel. Il est, d'ailleurs, de ceux qu'on pourrait, comme Legros, comme Méryon, comme Bresdin, et à certains égards comme Rodin lui-même, situer dans un autre siècle que le leur.

Tout nourri de Callot, de Rembrandt, de Goya (c'est du premier surtout qu'on pourrait le rapprocher), il ne ressemble ni à l'un ni à l'autre, bien qu'il ait représenté, comme eux, des gueux, des mendiants, des fous, toute une humanité superbe et lamentable qui traverse la vie en haillons, souffre, crie, chante ou se résigne. C'est dans la misère qu'il trouve presque toujours ses richesses. Comme d'autres aiment manier l'or ou les étoffes somptueuses, ce qui l'inspire, lui, ce sont les vêtements auxquels les déformations ont donné des plis décisifs, ce sont les objets usagés, patinés, immuables, éternels : instruments de cuisine, instruments de musique, instruments du travail, humains parce qu'ils ont été caressés tous les jours par l'homme, nécessaires à son corps et à son cœur, solides, terrestres.

Et, de même, ce sont les plus pauvres visages qui sont pour lui les plus élo-

quents, ceux que la misère ou la maladie, les intempéries, les privations ont réduits à l'essentiel, amaigris, desséchés, ridés, hâlés et rendus effrayants, anonymes, à l'image des squelettes qu'ils seront demain. Gustave Geffroy, le premier, souligna « l'élégance macabre » de ces compositions. Bien qu'invisible, la Mort rôde partout dans cette œuvre, non pas édentée, satanique, mais nécessaire et presque



FIG. 3. — BERNARD NAUDIN. LA FOLLE.

réconfortante. Qui ne la reconnaîtrait dans ces beaux noirs ? C'est elle qui habite les chênes rogneux, c'est elle qu'attendent ces bohémiens, attelés à leur roulotte, ces aveugles las de gratter la vielle ou de tourner l'orgue, ces stropiats las d'user leurs béquilles au trottoir, ces « affligés », ces déshérités, qui végètent au ras du sol, nains, culs-de-jatte, goîtreux, folles ricanantes et sans âge et qui perpétuent sur la terre l'image de l'injustice immanente, de la luxure ou du martyre. La Mort ? C'est elle qui se penche sur l'homme attaché au poteau d'exécution, sur les fusillés gisants, sur Ferrer, sur le Christ qu'on cloue à la Croix.

Presque au même temps que Jean-Louis Forain, Bernard Naudin demandait à la Bible le thème de plusieurs de ses plus belles eaux-fortes et faisait revenir au

milieu des hommes Celui qui partage toutes leurs épreuves ou la Mère des Douleurs (*La Vierge aux Galvaudeux*, 1907 ; *Le Christ aux Bohémiens*, 1910 ; *La Petite Nativité aux pieds nus*, 1912). Ici point de rage, comme chez Forain, mais de la résignation, du silence, une noblesse austère.

Deux thèmes, presque constamment, reviennent dans l'œuvre et l'éclairent d'un peu d'espoir et de consolation. La musique, d'abord, porte de la délivrance et du rêve, qui s'ouvre sur le ciel par l'entremise des guitares, des vielles et des violons ou des orgues de barbarie (*La Naine aux violons*, et les deux planches admirables intitulées *Le Guitariste à la roulotte* et *Le Mendiant à la vielle*). L'enfance ensuite. Elle illumine plusieurs des plus belles estampes. La lumière se concentre sur les grands fronts des nouveau-nés, sur les corps nus dans les berceaux (*Noël*

des galvaudeux, *La Petite Nativité*, *La Fuite en Égypte*), sur ces jouets rieurs que les mères ou les grandes sœurs bercent ou font danser sur leur genoux (*La Vierge aux Galvaudeux*, *La Halte*, *Le Goûter*, *La Roulotte*, *La Soupe*, etc.). Tout près du sol, assis ou debout à la porte des roulettes, les petits garçons et les petites filles se mêlent aux grands, qui souvent sont de leur taille, nains ou stropiés. Sérieux déjà, ils attendent de participer de plus près aux drames qu'ils ne font qu'entrevoir. La gravité qu'ont déjà leurs prunelles, c'est celle de Naudin lui-même.

Toutes ces planches, quelle que soit l'action qui les inspire, n'ont rien d'anecdotique. Des rythmes divers s'y croisent, mais, presque toujours, des figures assises ou verticales affirment que les éléments stables, offrant au clair-obscur le champ de conflits puissants, prédominent sur les éléments mobiles et fuyants. Même dans les planches les plus vastes comme *La Mise en Croix*, où sont groupés vingt-trois personnages (*Ferrer*



FIG. 4. — BERNARD NAUDIN. LE GUITARISTE A LA ROULOTTE.

en compte dix, *Le Guitariste à la Roulotte* huit), un souci architectural permet toujours au graveur d'imposer une majesté durable à cette figuration, sans que l'action soit refroidie. Les moindres détails de la mise en scène sont réglés avec une autorité inflexible, et sans qu'on ait rien laissé au hasard. La force de Naudin est faite de l'alliance de cette discipline et de ce grand pathétique.

La plupart des eaux-fortes montrent des personnages se détachant sur un fond dont le rôle est assez réduit et pour ainsi dire ornemental. L'aspect de ces compositions est souvent celui d'un bas-relief. On pourrait dire que l'artiste fait abstraction de l'espace, comme du temps, pour demander à la gravure des vérités assez voisines de celles qu'on réclame à la sculpture. Ses prédilections vont au groupe. Dans l'agencement et les rapports des personnages aussi bien que dans

ceux des valeurs auxquelles ils servent de supports, il apporte un renouvellement continu. Ce caractère de préméditation affirmé aussi bien, nous l'avons dit, dans la conduite de la morsure que dans l'organisation du dessin, donne à l'art de Naudin son poids et sa signification exceptionnelle. Conçues avec lenteur, reprises à plusieurs années d'intervalle — le burin intervenant souvent après coup, moins comme élément constructeur que comme élément de coloration, ainsi que la pointe sèche, afin de rompre certaines égalités de valeurs — ces planches, abstraction faite des illustrations pour *L'Homme qui a perdu son ombre* (1913), *Le Neveu de Rameau* (1924), *L'Ingénu* (1927), ne dépassent guère aujourd'hui le chiffre de cinquante. L'orgueil de l'artiste a été de les tirer à très peu d'exemplaires. La plupart, antérieures à 1914, ont fait l'objet d'un charmant petit catalogue dont François Poncetton est l'auteur et que René Helleu édita en 1918. Étant souvent, comme Whistler, comme Buhot, comme Forain, son propre imprimeur, broyant son encre, choisissant ses vélins, l'artiste s'est arrogé le droit de donner d'une même eau-forte des interprétations différentes. Rien de plus légitime quand le graveur préside lui-même à ces inventions. Naudin, d'ailleurs, n'abuse pas des retroussages et ne demande d'effets supplémentaires à l'impression que dans la mesure où ceux-ci complètent ce qui est inscrit déjà sur la planche.

Le caractère de ces gravures est si puissant qu'une diffusion plus grande n'aurait point manqué de répandre, et d'une façon dangereuse, l'influence de Naudin tant en France qu'à l'étranger. Mais il semble aujourd'hui ne connaître ni disciples ni imitateurs, et l'on se réjouit presque de voir qu'une œuvre de cette qualité demeure à l'abri de toute vulgarisation et secrète comme son auteur <sup>1</sup>. Par un privilège dont les lecteurs de la *Gazette* sentiront le prix, cette livraison s'accompagne du *Mendiant à la viole de gambe*, une des rares planches que Naudin ait gravées depuis la guerre, à peu près à la même époque que le *Vieux Clown s'habillant* et que le *Harpiste*. C'est un burin pur. Jamais peut-être la maîtrise ne fut plus complète, la technique plus châtiée. Pour un tel artiste, nous le sentons bien, *graver*, reste toujours un acte *grave*.

Claude ROGER-MARX.

1. Bien qu'il trouve la lithographie un art un peu mol, Naudin a exécuté quelques dessins sur pierre, notamment *Dans le jardin de mon père*, *La Relève*, qui comptent parmi les meilleures estampes inspirées par la guerre, la série des *Tambours* (1919) et, plus récemment, *Coulisses de Cirque*. Il est aussi l'auteur d'une *Suite de 6 bois gravés au canif* et de quelques bois isolés. Nombre de dessins illustrant des livres publiés par Helleu ou Kaelin ont été gravés sur bois par d'autres (*Histoires extraordinaires*) ou simplement clichés (*Ce que disent nos morts*, *recueil de dessins*, *le Fléau*, etc.). *Le Grand Testament* de Villon illustré de 90 planches en héliogravure est en préparation depuis vingt ans. Un *Candide* et une *Jeanne d'Arc* sont en cours d'exécution.



## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

ART DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
par Georges Wildenstein.

Dans l'œuvre de Watteau, c'est au dessin que s'est attaché M. K. T. Parker, du British Museum; son livre (K. T. PARKER. — **The drawings of Antoine Watteau**. — Londres, Batsford, 1931. In-4<sup>o</sup>, 50 p., 100 pl.) est consacré à « une investigation systématique de l'œuvre de Watteau comme dessinateur ». Il étudie d'abord les sources picturales du sujet — les recueils de l'œuvre gravé de Watteau — et les sources écrites — Jullienne, Gersaint, Dézallier d'Argenville, etc. — Après l'examen de questions générales sur les dessins de Watteau : leur importance, leur utilisation, leur technique, leur classement chronologique, l'auteur en vient à les examiner eux-mêmes, d'abord en groupes : sujets militaires, dessins d'ornement, types populaires, types exotiques, portraits, nus, dessins d'animaux, copies — puis, successivement, autour de chaque tableau important, il groupe les dessins qui ont servi à sa composition. Cent excellentes planches, expliquées par de courtes notices, illustrent l'ouvrage.

L'information de M. Parker est sûre. Il a sans doute visé moins au développement éloquent qu'à l'utilité pratique. Il a pleinement réussi. Nous aurions préféré qu'il donnât un catalogue, même succinct, de tous les dessins qu'il connaît, la recherche en eût été facilitée. Son livre, plein de renseignements exacts et précis rendra de grands services. Après les gravures d'après Watteau, étudiées dans le grand travail de Dacier et Vuaffart, voilà que les dessins ont leur tour. Quand nous pourrons enfin, avec M. Gillet, donner le catalogue des peintures que nous avons entrepris, les amis de Watteau disposeront d'un arsenal complet... au moins pour quelque temps.

Dans sa thèse complémentaire de doctorat (ROBERT REY. — **Quelques satellites de Watteau**. — Paris, Librairie de France, 1931, 20 x 15, 212 p., XXXIX pl.), M. Robert Rey étudie Antoine Pesne,

Philippe Mercier, Octavien, Bonaventure de Bar et Chantreaux. Dans ce livre, on ne trouvera pas de documents inédits mais un résumé de ce que nous savons de la vie et de l'œuvre de ces peintres intéressants et peu connus.

André Pascal, pseudonyme transparent de M. le baron Henri de Rothschild, a donné le titre modeste de **Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin** (Paris, Editions de la galerie Pigalle, 1931. Gr. in-4<sup>o</sup>, iv-157 p., 19 pl. hors texte) au magnifique ouvrage dans lequel, aidé par M. Roger Gaucheron, il a réuni à une étude sur les Chardin de sa collection une série de précieux documents découverts par lui. Une heureuse fortune nous avait fait connaître quelques-uns de ces documents et, par exemple, l'inventaire après décès de l'artiste. M. de Rothschild qui, de son côté, les a retrouvés, les a ainsi publiés avant notre *Chardin* qui ne verra guère le jour avant la fin de cette année. L'heureux et libéral collectionneur, l'avisé chercheur qu'il est méritait bien cette petite aubaine, dont il a fait immédiatement bénéficier tous les amateurs d'art. Il faut l'en louer et l'en remercier.

Le **Fragonard** de M. de Nolhac reparait sous une nouvelle forme (PIERRE DE NOLHAC. — **Fragonard 1732-1806**. — Paris, librairie Floury, 1931, 22 x 14, 238 p., 35 ill., 1 front.) pour notre grand plaisir. On trouvera sans doute des documents nouveaux sur le grand artiste : nous comptons nous-même en publier quelque jour d'importants. On ne caractérisera jamais plus sûrement, plus éloquemment le génie de Fragonard et sa place dans notre école. Tous ses historiens sont tributaires de M. de Nolhac.

M. Emile Dacier complète son grand ouvrage sur Gabriel de Saint-Aubin (EMILE DACIER. — **Gabriel de Saint-Aubin peintre, dessinateur et graveur**. II. Catalogue raisonné. — Paris, Van Oest, 1931. In-4<sup>o</sup>, xvi-264 p., 41 pl.) par un volume consacré à un catalogue de l'œuvre qui comprend plus de 1.100 numéros ! Ce chiffre seul montre l'importance matérielle du travail accompli par M. Dacier.

Son examen atteste les mérites qui lui sont habituels, l'exacte information, la clarté, le goût que nous lui connaissons. Cette œuvre immense, aussi précieuse pour l'historien que pour l'artiste, devient ainsi accessible, facile même. Que de reconnaissance on doit à de pareilles œuvres d'abnégation !

Louis-Auguste Brun (D. AGASSIZ. — **Louis-Auguste Brun (1758-1815). Un peintre suisse à la cour de Louis XVI.** — Lausanne, Editions R. Freudenthal-Spiro, 1931, 25 × 18, 44 p., 16 pl. hors texte), peintre suisse, a laissé de nombreux portraits de la famille royale et de la cour sous Louis XVI. L'intéressante étude de D. Agassiz nous donne une agréable biographie de l'artiste et un bon catalogue de son œuvre.

Le peintre Dupont de Montfiquet, élève de Nattier, a été oublié par la plupart des historiens de l'art. M. Mahé (D<sup>r</sup> GEORGES MAHÉ. — **Etude biographique sur Louis-Richard-François Dupont de Montfiquet, peintre normand, élève de Nattier (1734-1765).** — Caen, Société d'Impression de Basse-Normandie, 1931, 22 × 14, 60 p., 3 pl.) a eu tout à fait raison de réparer cet oubli : l'œuvre de ce portraitiste n'est pas négligeable ; mort trop jeune, il n'a pu donner sa mesure, mais ce qu'il a laissé suffit à montrer qu'il eût été un excellent portraitiste. D'ailleurs il importe toujours de bien connaître les artistes mineurs qui ont vécu autour d'un maître dont l'œuvre s'éclaire et se délimite ainsi nettement. On ne saurait faire un pareil travail avec plus de soin et de bonheur que l'a fait M. Mahé.

C'est en grande partie à notre école du XVIII<sup>e</sup> siècle que sont dues les sculptures de notre grand jardin parisien que vient de cataloguer M. Paul Vitry (MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE. — **Catalogue des sculpteurs des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries.** — Paris, Musées nationaux, 1931, 18 × 13, 52 p., XVI pl., 2 plans). Ce livre, qui manquait, prouve à nouveau l'érudition de l'auteur.

En attendant que nous ayons le *Houdon* qu'il nous promet depuis si longtemps, voici un agréable petit volume de M<sup>lle</sup> Elisa Maillard (ELISA MAILLARD. — **Houdon.** — Paris, Les éditions Rieder. Collection « Maîtres de l'Art ancien », 1931, 20 × 16, 64 p., 60 pl. hors texte en héliogravure) qui dit l'essentiel sur ce sujet, avec précision et avec goût.

Notre collaboratrice M<sup>lle</sup> Dons a bien voulu nous donner quelques notes sur l'intéressante brochure de M. Slomann (VILH. SLOMANN. — **Nogle medaillør og plaketter efter Saly.** — Tirage à part de l'Annuaire du Musée des Beaux-Arts de Copenhague. Gyldendal, 1931, 24 p., 23 fig., in-4<sup>o</sup>).

L'auteur y étudie une partie peu connue de l'activité de Saly au Danemark. Grâce à des comparaisons et à des textes précis, M. Slomann arrive à la certitude que la plus grande partie des médailles exécutées sous Frédéric V au Danemark par le médailleur norvégien Arbien le furent d'après des dessins ou des bustes de Saly. Le beau buste de Jean-François Ogier, ambassadeur de France au Danemark de 1753 à 1766, lui a permis d'identifier aussi deux médaillons en porcelaine biscuit exécutés au Danemark d'après cette œuvre par l'artiste français L. Fournier, venu dans ce pays à cette époque pour y fonder une fabrique de porcelaine. D'autres faïences et des terres cuites danoises reproduisirent aussi des œuvres de Saly.

Tout ceci montre une fois de plus l'influence considérable que, grâce au séjour qu'il fit au Danemark de 1753 à 1774 pour y créer son œuvre maîtresse, la statue équestre du roi Frédéric V de la place d'Amalienborg à Copenhague, le grand sculpteur français eut sur l'art de ce pays.

C'est encore à M<sup>lle</sup> Dons que nous devons quelques notes sur une contribution plus modeste à l'histoire de l'influence artistique française à l'étranger. (DREVON. — **Description de Dronninggaard, terre située dans l'isle de Zélande en Dannemark, appartenant à M. Frédéric de Coninck.** Copenhague, 1786, udgivet af Alfred Goods personhistoriske Fond. — Copenhague, Gyldendal, 1930, 30 p., 20 pl., 13 fig.)

Cette description, que la Maison Gyldendal vient d'éditer avec beaucoup de goût, était restée jusqu'ici manuscrite. Alfred Good, dernier descendant de Frédéric de Coninck au Danemark, a laissé en mourant un fonds destiné à la publication de nombreux écrits, qui, outre leur intérêt historique et artistique, doivent rappeler aux membres étrangers de sa famille les liens qui les unissent au Danemark. Ce premier volume décrit le domaine de Dronninggaard, primitivement aménagé pour servir de séjour estival à la reine Sophie-Amélie, épouse de Frédéric III de Danemark (1648-1670). Après bien des vicissitudes, cette terre, abandonnée, fut enfin achetée par un Hollandais, Frédéric de Coninck, qui était venu chercher fortune au Danemark. Ce négociant ami des arts entreprit des travaux considérables et fit du domaine une véritable œuvre d'art, dont la renommée dépassa les frontières du Danemark.

Il est fort intéressant de voir ce que pouvait être au Danemark, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une de ces grandes propriétés seigneuriales et combien l'imitation des jardins et des usages français y était appliquée. Le paysage verdoyant et tranquille de l'île de Seeland, où l'eau joue un rôle prédominant, est bien rendu, non seulement dans la description, d'ailleurs écrite dans notre langue, mais aussi par d'agréables dessins dus au peintre danois Erik

Paulsen et à l'auteur de cet écrit, J. F. H. Drevon, ami et compatriote du propriétaire.

Voici enfin quelques ouvrages sur les arts mineurs au XVIII<sup>e</sup> siècle.

M<sup>me</sup> Giroud et M. Delaye ont étudié la vie et l'œuvre, à travers un siècle un quart, d'une famille d'ébénistes grenoblois (JEANNE MICHEL-GIROUD ET EDMOND DEHAYE. — **Les Hache, ébénistes de Grenoble.** 1699-1831. — Grenoble, édition Didier et Richard, 1931, 28,5 × 22, 74 p., LXIV pl.).

Rien de plus précis, de plus complet que leur excellent travail, rien aussi qui soit plus précieux pour montrer l'influence du goût « parisien » sur la province et la sottise des préjugés encore entretenus sur « l'art rustique », « local ». Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle — et même auparavant —, il faut le répéter, l'impulsion venait de Paris et c'est fort heureux pour l'art.

M. Louis Carré donne en un format commode et en langue anglaise un très utile résumé de ses travaux étudiés ici l'an dernier (LOUIS CARRÉ. — **A Guide to old French Plate.** — London, Chapman and Hall, Ltd, 1931, 19 × 13, xxvi-270 p., pl., fig.) précédé d'une introduction de E. Alfred Jones. Ce livre est aussi recommandable et rendra les mêmes services que les précédents.

Trois volumes de la collection « Architecture et arts décoratifs » n'ont pu encore être signalés ici :

HENRI CLOUZOT. — **Le papier peint en France du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.** — Paris, les éditions G. Van Oest (« Architecture et Arts décoratifs », Collection publiée sous la direction de M. L. Hautecœur), 1931, 21 × 18, 36 p., 32 pl.

HENRI ALGOUT. — **Le décor des soieries françaises de l'origine à 1815.** — Paris, Les éditions G. Van Oest, 1931, 21 × 18, 43 p., 32 pl.

ETIENNE DEVILLE. — **La reliure française.** — Paris, Les éditions G. Van Oest, 1931, 21 × 18, 52 p., 32 pl.

Sur le papier peint, sujet qui attire de plus en plus l'attention, le livre de M. Clouzot est exact, pertinent et rendra service aux amateurs, conservateurs et marchands. Ceux de MM. Henri Algout et Étienne Deville nous paraissent moins intéressants.

Les menus chefs-d'œuvre d'orfèvrerie que conserve le Louvre ont trouvé des historiographes dignes d'eux, MM. Henry Nocq et Carle Dreyfus (HENRY NOCQ ET CARL DREYFUS. — **Tabatières, boîtes et étuis, orfèvreries de Paris, XVIII<sup>e</sup> siècle et début du XIX<sup>e</sup>,** des collections du Musée du Louvre. — Paris, G. Van Oest, 1930, 32 × 25, xvii-56 p., XVIII pl., 13 fig.)

La description de ces 1680 objets a permis aux deux auteurs de nous apporter quantité de renseignements précieux sur l'orfèvrerie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Par là ils ont largement et fort utilement débordé leur cadre.

Nicolas Lapinte, abbé de Livry, doit à M. Tremblot une fort agréable biographie (JEAN TREMBLOT. — **Un curieux, l'évêque de Callinique.** — Paris, J. Peyronnet et C<sup>ie</sup>, 1931, 23 × 19, 122 p., front.). Ce prélat la méritait par son goût pour les arts : il fut graveur, bibliophile, iconophile, ami ou protecteur de vingt artistes. Bonne part de sa bibliothèque est à l'Institut, ce qui le désignait à l'attention de l'érudit bibliothécaire auquel nous devons un chapitre à ajouter aux *Amateurs d'autrefois*.

Un autre chapitre de l'histoire de la curiosité est dû à M. Edouard Lamy (EDOUARD LAMY. — **Les, Cabinets d'Histoire naturelle en France au XVIII<sup>e</sup> siècle et le Cabinet du Roi.** 1635-1793. — Paris chez l'auteur (1932), 24 × 16, 58 p.).

Le goût pour les sciences naturelles et la « collectionnisme » qui en résulta méritent d'attirer l'attention des historiens de l'art, sur quoi ce goût a fortement influé. On trouvera dans la brochure de M. Lamy les renseignements les plus précieux sur les collectionneurs naturalistes de ce temps et, en particulier, sur les amateurs de coquilles.

Je terminerai, dans le prochain fascicule, par la revue des ouvrages consacrés au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles.

FIorenzo CANUTI. — **Il Perugino.** — Sienne, editrice d'arte *La Diana*, 1931, 2 vol. in-4<sup>o</sup>, tome I, 310 p. et 156 pl. tome II 414 p. et 14 pl.

Ayant joué un rôle essentiel pendant cette période qui prépare l'art de la Haute-Renaissance en Italie, le Pérugin n'avait pas encore inspiré une ample étude comme celle que vient de nous offrir Mgr Canuti. Né, comme le Pérugin dans la petite ville ombrienne de Città della Pieve, l'auteur a consacré de longues années de recherches à son compatriote. Un de ses principaux mérites est d'avoir réuni une documentation permettant de reconstituer la biographie du personnage, en partie travestie et adulterée par les inventions de Vasari.

Mgr Canuti apporte d'utiles précisions sur la famille du Pérugin, aisée, contrairement à ce qu'affirme Vasari, sur le milieu où l'artiste a grandi, enfin sur son éducation artistique qui s'est accomplie, non pas à Pérouse, sans ressources à cet égard, mais à Florence, probablement sous les auspices de Botticelli qui venait d'ouvrir son atelier, et ensuite de Verrocchio. Il fut appelé *le Pérugin* par des condisciples qui, avant tout, connaissaient Pérouse en Ombrie et rattachaient tout Ombrien à cette ville. Il conserva ce sobriquet comme pseudonyme et signa ainsi les œuvres qu'il peignit en dehors de l'Ombrie ; dans son pays même, il ne manqua jamais de rappeler à côté de son nom de famille son lieu d'origine.

Mgr Canuti montre la part prépondérante que Florence tient dans l'existence et la carrière de l'artiste. Là il s'instruit et débute. Plus tard, il parta-

gera sa vie entre cette ville et Pérouse, mais il conservera toujours à Florence sa principale installation, son domicile légal et, quand il se mariera sur le tard, le foyer qui abritera sa famille.

C'est à l'atelier de Pérouse qu'il accueillit Raphaël. L'avoir éduqué constitue le principal titre de gloire du Pérugin aux yeux d'une postérité injuste, trop souvent disposée à lui retirer des œuvres certaines pour les donner à Raphaël. On ne prête qu'aux riches. Et M. Venturi aurait été trop loin en attribuant à l'élève les meilleurs morceaux de la décoration du Cambio de Pérouse qui revient, toute entière, au maître.

Sur les séjours du Pérugin à Rome et sur ses voyages, qu'on connaît moins, à Venise en 1496 et 1497, Mgr Canuti donne d'intéressantes précisions.

Son livre n'a pas été écrit avec une objectivité froide. Particulièrement à la fin du tome premier, il entreprend de réfuter les deux plus graves accusations formulées par Vasari contre le Pérugin, celle d'avarice et celle, encore plus grave, d'athéisme, que semble confirmer un fait certain : l'artiste est mort subitement à Fontignano en 1523 et il a été enseveli dans un champ, hors de la terre chrétienne.

Le second volume est consacré à la publication des documents, aux catalogues des œuvres et à la bibliographie. Les illustrations de l'ouvrage groupent la majeure partie des peintures de l'artiste.

Pour conclure, ce livre apporte une contribution des plus appréciables à l'histoire de l'art, et d'autant plus méritoire que l'initiative propre de l'auteur en a assuré la réalisation matérielle.

Gabriel ROUCHÈS.

FRANK JEWETT MATHER, jr. — *Estimates in Art*. — New York, Henry Holt and company, 1931, 19 X 13, 2<sup>e</sup> série, xxii-337 p., fr., 15 ill.

L'école de peinture des Etats-Unis est assez mal connue en France. Le livre de M. J. F. Mather sera le bienvenu auprès des historiens d'art. Comme il le dit dans sa préface, il n'est pas un peintre américain marquant du XIX<sup>e</sup> siècle qui ne figure dans cette revue (sauf John La Farge, qui était étudié dans la première série d'*Estimates*).

Les peintres figurant dans ce volume sont Gilbert Stuart, portraitiste du début du XIX<sup>e</sup> siècle ; S. F. B. Morse, l'inventeur du système télégraphique, qui fut en même temps un peintre d'histoire et de portraits ; Georges Inness (1825-1894), paysagiste ; Elihu Vedder, né en 1836, peintre d'allégories, qui fut, à Paris, l'élève de Picot ; Whistler ; George Fuller, portraitiste, paysagiste, peintre de la femme américaine ; Homer D. Martin, né en 1836, paysagiste ; Albert Pinkham Ryder, surtout un paysagiste ; Winslow Homer, paysagiste ; Thomas Eakins, élève de Gérôme, portraitiste et peintre de genre, émule de Bonnat, « pionnier du style de Paris en Amérique » ; Sargent ; Edwin Austin Abbey (1852-1911), qui a laissé de grandes décorations et illustré

Shakespeare et Dickens ; Kenyon Cox (1856-1918), autre élève de Gérôme, auteur de grandes allégories murales et critique d'art ; Alden Weir, autre élève de Gérôme, portraitiste ; William H. Chase (1849-1916), qui étudia à Munich et à Paris, portraitiste ; Arthur B. Daires, mort en 1929, auteur de grandes peintures murales.

M. Mather n'est pas seulement un historien, sa critique, dont nous pouvons juger par ses essais sur Sargent et Whistler, est fine et intelligente, toujours fondée sur une exacte appréciation des qualités techniques ; elle est solide et élégante

G. W.

J. PUIG I CADAFALECH. — *La Geografia i els orígens del primer art romànic*. — Publicat a despeses de la Institució Patxot (Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica). Barcelone, 1930, gr. in-8°, xv + 603 p., ill.

L'ouvrage magistral de M. J. Puig i Cadafalch sur *La Géographie et les origines de l'art roman de la première période* est le résultat d'un travail de trente ans. L'auteur s'est imposé la tâche difficile de déterminer avec la plus grande précision la répartition topographique et chronologique des différentes formes de l'art roman, dispersées dans un grand nombre de pays européens. Avec une modestie qui n'a d'égale que son extraordinaire information et l'ampleur de son savoir, l'auteur reconnaît d'avance que ses vastes tracés géographiques pourront être éventuellement modifiés dans l'avenir. Néanmoins dans son état actuel le tableau qu'il nous présente, permet de se rendre compte des rapports qui unissent les divers monuments du premier (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.) et du second (depuis le XI<sup>e</sup> siècle) art roman.

Le début de l'ouvrage est consacré à l'étude de la répartition du style roman en Europe. Les parties suivantes concernent la classification des monuments, leur description, l'analyse de leurs éléments architectoniques et de leurs détails, enfin les sources. La précision de la méthode descriptive adoptée par l'érudite, l'illustration judicieusement choisie permettent de vérifier chaque observation de l'auteur. Très au courant de toute l'immense littérature qui a paru sur ce sujet, M. J. Puig i Cadafalch aboutit à des conclusions très personnelles, où, grâce à sa prudence et à sa sagacité, se révèle une vision objective, sans que l'auteur s'égare dans la forêt touffue des théories générales, brillantes parfois, très à la mode de nos jours, mais qui s'écroulent facilement comme toute construction artificielle, au premier choc des données réelles.

L'exposé du savant catalan nous apporte des faits concrets qui demeureront à l'abri des modifications partielles apportées éventuellement par de nouvelles recherches, et contre lesquels ne saurait prévaloir une interprétation générale et théorique des phénomènes étudiés.

M. J.

ALBERT C. BARNES et VIOLETTE DE MAZIA. — *The French Primitives and their Forms*. — Barnes Foundation Press. P. A., U. S. A., 1931, in-8°, 551 p. ill.

Le livre de M. Albert C. Barnes et M<sup>me</sup> V. de Mazia est une contribution sérieuse et importante à l'étude de l'évolution de la peinture française, depuis les origines jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle. Les auteurs se sont proposés de tracer un tableau d'ensemble, à l'aide d'une analyse serrée des formes picturales qui se sont succédé en France au cours du temps. L'enquête, fondée sur une connaissance approfondie des monuments, est menée avec une patience et un don d'observation remarquables. La méthode est autant que possible objective. La recherche des sources et l'étude de la formation des divers types picturaux, l'analyse du style, des moyens d'expression plastique (formes et couleurs) sont l'objet principal de l'investigation.

Des définitions générales et la revue des sources servent d'introduction. Puis l'œuvre des miniaturistes, des enlumineurs, des dessinateurs de vitraux, etc., imbus des traditions byzantine, italienne, espagnole, allemande et flamande, passe devant les yeux du lecteur. Enfin nous assistons à la naissance de la tradition proprement française, où, par instants, dominent des éléments empruntés aux diverses écoles étrangères. Deux évolutions différentes, celle de la couleur et celle du dessin, sont traitées séparément.

À la fin du livre, en manière d'appendice, sont analysées les œuvres, où la prépondérance étrangère (italienne, allemande, flamande) continue d'être fortement ressentie. L'étude de la *technique*, dans le sens le plus large du mot, est la partie essentielle du livre. Par contre, les problèmes iconographiques et archéologiques sont laissés en dehors de la discussion.

La méthode, l'analyse stylistique détaillée, l'esprit de synthèse, tout cela contribue à l'intérêt de l'ouvrage. On pourrait contester tel ou tel point de l'exposé, la rigidité excessive de la classification, mais l'ensemble paraît solidement bâti. Le goût des conclusions générales et absolues empêche peut-être les auteurs de tenir compte de toutes les particularités, des cas isolés. C'est l'inconvénient de tout système par trop rigoureux. La réalité, semble-t-il, est plus compliquée.

Quoi qu'il en soit on ne peut qu'applaudir à l'effort considérable, réalisé dans ce livre, qui se termine par un bon catalogue des œuvres citées, groupées par localités, et par un index fort utile.

M. J.

HELEN WOODRUFF. — *The illustrated manuscripts of Prudentius*. — Cambridge. Harvard University Press, 1930, in-4°, XII + 50 p., 142 ill.

Le livre de M<sup>me</sup> Helen Woodruff nous offre une analyse minutieuse et des plus complètes des diffé-

rents manuscrits qui nous sont parvenus de la *Psychomachia* de Prudence, entreprise à l'effet de reconstituer définitivement le *stemma codicum*, de déterminer la date et l'origine des archétypes, et de préciser les sources et le caractère de l'original, le tout en prenant surtout pour base les illustrations des manuscrits. Nous avons donc là une mise au point — que le progrès de nos connaissances au cours de ces dernières années a rendue possible — de l'étude déjà quelque peu vieillie qu'a faite, du même sujet, M. Richard Stettiner (*Die Illustrierten Prudentius-handschriften*. Berlin, 1895. *Tafelband*, Berlin, 1905).

Les deux auteurs, dans les lignes générales de leurs constructions, arrivent à des résultats analogues. Toutes les illustrations des manuscrits de la *Psychomachia*, qui s'échelonnent du ix<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècle, dériveraient d'après eux d'un même original, car elles présentent, *grosso modo*, le même arrangement des figures, elles illustrent les mêmes parties du texte, elles sont apparentées par les caractères de l'armement des personnages représentés, etc. On distingue néanmoins deux groupes de manuscrits qui s'opposent ; le prototype du premier remonterait au vi<sup>e</sup> siècle, et celui du second, plus ancien, remonterait au v<sup>e</sup> siècle. Les deux groupes reflètent l'influence de l'iconographie et du style de la plus ancienne période chrétienne, d'origine orientale ou italo-hellénistique. M<sup>me</sup> H. Woodruff, de même qu'avant elle M. R. Stettiner, reconstruit, conformément aux lois préconisées par les éditeurs des vieux textes, depuis Lachmann, les *stemma codicum*, en s'efforçant de retrouver l'archétype. Seulement, contrairement à la pratique des philologues, ce travail est fondé presque exclusivement sur les illustrations et non pas sur les variantes du texte. Pendant plusieurs années, dans ses cours professés au Collège de France et dans une série d'articles lumineux publiés récemment dans la *Romania*, M. J. Bédier s'est efforcé de dégager tout ce qu'il a y d'illusoire, d'arbitraire et de subjectif dans ces reconstructions artificielles. Il a montré que, du moins pour les textes poétiques français du moyen âge, il y a généralement au moins six façons différentes de se représenter, en opérant avec les mêmes manuscrits, le rapport des filiations de la plupart des textes, et que la réduction nécessaire de tous les textes à deux familles ou groupes est le fruit d'une suggestion psychologique du savant et non pas un fait réel. M. J. Bédier a montré, en outre, que la forme habituelle des *stemma codicum* résulte du simplisme de l'érudit qui ne tient pas compte de la variété des possibilités réelles. On oublie, par exemple, que la plus grande partie des textes ou des illustrations peut fort bien dériver de plusieurs originaux, c'est-à-dire de plusieurs éditions soit simultanées, soit éloignées dans le temps, que les copistes ont pu les confondre, ou suivre tantôt une filiation tantôt une autre.

L'effort de M. Stettiner et de M<sup>me</sup> Woodruff pré-

sente d'autant plus d'intérêt qu'il confirme la théorie de M. J. Bédier, tout en traitant du style des illustrations. Malgré les arguments produits par les éditeurs on demeure persuadé qu'il est impossible de se représenter le vrai rapport de l'archétype ou des archétypes et de leurs dérivés. Etant donné qu'une grande partie des copies ne sont pas parvenues jusqu'à nous, que, d'après l'avis même de M<sup>me</sup> Woodruff, l'illustration de la préface diffère, du point de vue des sources (deux archétypes différents, d'après M<sup>me</sup> W.), de celle de l'œuvre principale (un archétype, d'après M<sup>me</sup> W. et M. St.) que, d'autre part, il faudrait établir le rapport exact de toutes les variantes du texte avec toutes les variantes iconographiques et stylistiques des illustrations, qu'enfin, un grand nombre de dessins ont subi des retouches, on ne peut se figurer l'état des choses qu'à l'aide d'une simplification utile assurément pour la discussion, mais probablement loin de la réalité. C'est pour cette raison que les deux érudits se trouvent à peu près d'accord en ce qui concerne le bas de l'échelle de leurs *stemma*, c'est-à-dire sur les rapports des manuscrits isolés entre eux. Mais, et ceci nous donne un enseignement précieux, plus on remonte vers le sommet de l'arbre généalogique, plus les constructions diffèrent et deviennent fragiles, plus on tombe dans le domaine de l'arbitraire. L'archétype unique n'a probablement jamais existé, ou de toute façon est perdu pour nous.

Cela dit, le livre de M<sup>me</sup> H. Woodruff rendra grand service à ceux que retient l'étude des illustrations isolées du texte de Prudence, et en général des illustrations des manuscrits du moyen âge.

M. J.

Dr. KURT KUSENBERG. — **Le Rosso.** — Paris, 1932. Albin Michel, éditeur, 230 p., LXXX pl. Les Maîtres du Moyen Âge et de la Renaissance.

Ce fort beau volume, luxueusement présenté, accompagné d'excellentes reproductions, vient prendre rang à côté du *Primitif* de M. Louis Dimier, devenu classique. L'étude de l'un des artistes qui tinrent les premiers rôles dans la formation de l'école de Fontainebleau, y est menée avec une conscience qu'il faut louer tout d'abord. L'analyse du style de ce maître florentin que le hasard autant qu'un propos déterminé amena à la cour de France, alors bien démunie de peintres capables d'entreprendre de vastes décorations pour les demeures royales, est l'objet des plus grands soins de l'auteur. L'évolution de cet art, la coordination de ses différentes phases, c'est à quoi M. Kusenberg s'attache avec le plus de sollicitude, et son enquête est loin d'être sans force persuasive ; elle a toute raison d'être dans le cas d'un artiste tel que le Rosso, à la fois épris d'esthétique abstraite et doué de puissance poétique, qui renonce parfois « à la contrôlabilité des formes qu'il n'emploie ou n'écarte que selon les nécessités de la composition »

(je ne cite ici textuellement mon auteur que pour crier grâce, en passant, pour le français). On saisira ainsi sur le vif comment le jeune auteur de l'*Assomption* de Santa Annunziata, émule d'Andrea del Sarto, devint le décorateur puissant de la Galerie du Roi. Les raisons profondes de cette transformation de l'Italien devenu l'homme de confiance de François I<sup>er</sup> vaudraient la peine d'être recherchées. Ce que M. Kusenberg nous montre le moins, c'est la personne même de son héros, dont il nous dit bien qu'il était homme de grande culture, mais dont il ne nous explique point la formation intellectuelle. L'histoire littéraire, l'histoire des mœurs sont un indispensable appui pour qui veut connaître les ressorts d'un développement artistique aussi singulier et aussi vaste que celui-ci. Le sujet même de certaines des fresques de Fontainebleau, de l'« Eléphant royal », par exemple, nous échappe, et M. Kusenberg ne fait que constater notre impuissance à les commenter. A propos de la Nymphe de Fontainebleau, je ne vois point cité ni reproduit le tableau que possède le baron Seillière et qui est sans doute l'image la plus fidèle de l'original. En résumé, ce qu'il faut retenir de cette excellente étude, et ce qui en fait le prix, c'est ce qu'on peut appeler le côté anatomique de l'observation. En face de ce mécanisme, je ne sais pas si la part a été faite assez grande à l'instinct d'un peintre qui frappa François I<sup>er</sup> par son caractère « moderne » — déjà ! — et qui, avec tout son maniérisme, nous séduit par sa fougue et son indépendance. Une œuvre d'ensemble reste à écrire sur la peinture en France au XVI<sup>e</sup> siècle, mais des livres comme celui-ci en sont la préparation nécessaire et des plus méritoires.

J. B.

VIRGIL VĂȚĂȘIANU. — **Vechile Biserici de piatră românești din județul Hunedoara.** — Cluj. Tip. « Cartea Românească, 1930. In-8°, 225 p., ill.

Après les études substantielles de Balș, de Henry, de Petranu, de Ștefănescu et de tant d'autres savants qui se sont consacrés, pendant ces dernières années, à des recherches sur l'art roumain ancien, on doit accueillir avec une vive satisfaction des nouvelles investigations précises, des enquêtes plus limitées sur les formes et les caractères artistiques d'une seule région et d'un seul type de monuments. Parmi ces études, le livre de M. V. Vățășianu est digne d'attirer l'attention des spécialistes. Bien documenté, témoignant d'une connaissance solide de toute la littérature du sujet, l'auteur ne s'occupe que des petits églises roumaines des villages du district de Hunedoara, dans le sud de la Transylvanie. M. V. Vățășianu décrit minutieusement les monuments, étudie les matériaux, la technique de leurs constructions, leurs plans (plan allongé ou plan central) et leurs formes, leur décoration, etc., de façon à reconstituer l'historique et l'évolu-

tion de cet art régional. Épousant entièrement la théorie de Strzygowski sur les rapports des anciennes constructions en bois et des églises en pierre qui leur auraient succédé, il conclut que l'architecture roumaine du sud de la Transylvanie est déterminée d'une part par la tradition indigène, représentée par l'architecture en bois, et d'autre part par la technique et les formes nouvelles, apportées de l'Occident, du Sud et de l'Orient, en raison de la situation de cette région, au croisement de routes très fréquentées de tout temps.

Tout en reconnaissant l'intérêt et l'utilité incontestable de ce livre remarquable, on n'accueille pas sans défiance quelques hypothèses — assez rares, il est vrai — préconisées d'une façon trop catégorique, celle des « influences arméniennes » et celle, en particulier, des rapports qui unissent des constructions qui furent en bois et celles qui sont en pierre. La thèse de M. J. Strzygowski exige en tout cas des vérifications et des sondages beaucoup plus exhaustifs que n'en ont opérés ses partisans.

M. J.

URBAIN MENGIN. — **Les deux Lippi.** — Paris, Plon, 1932, petit in-8°, 258 p., XXXII pl. (Les Maîtres de l'Art).

Dans ce fort bon volume, M. Urbain Mengin nous offre avec beaucoup de netteté l'exposé de tout ce que l'on sait de Filippo et de Filippino Lippi : deux âges de l'art florentin. A la base de son étude, nous trouvons, comme il se doit, une critique de Vasari. Mais il reste, grâce à Dieu, assez de pittoresque dans la vie de Filippo, pour que, son œuvre aidant, une figure fort vivante surgisse devant nos yeux au

cours de la narration. Si les histoires de pirates ne sont pas très sûres, les amours de Lucrezia Buti nous ont été révélées par l'anonyme dénonciateur de la *tamburazione*. Il ne saurait nous déplaire que Bando n'ait pas trop brodé sur la réalité. En décrivant les fresques de Prato ou de Spolète, M. Mengin laisse percer une admiration qu'il nous fait partager : Filippo Lippi est assurément l'un des plus grands peintres du quattrocento.

Quant au fils de la nonne, le délicieux Filippino, l'auteur a pour lui moins de complaisance. Il nous permettra de trouver bien du charme à ce « crépuscule florentin » qu'il diagnostique avec tant de finesse. Je lui ferai seulement une petite chicane. Pourquoi les critiques d'art ont-ils tant de dédain pour la médaille ? Si M. Mengin note fort justement que le visage de Néron, sur la fresque de Santa Maria Novella est emprunté à une monnaie romaine, lorsqu'il étudie l'iconographie de Filippo Strozzi, il oublie de citer, à côté du buste de Benedetto da Majano, la médaille contemporaine de la construction du Palais Strozzi, connue par plus d'un exemplaire, et dont — fait exceptionnel — la cire originale nous est parvenue (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1921. — La médaille et la cire sont au Cabinet des Médailles, à Paris). Mais je m'excuse de prêcher pour mon saint. Le livre de M. Mengin, plein de faits soigneusement contrôlés, et de minutieuses descriptions, nous offre le tableau le plus évocateur de Florence, à l'époque la plus attachante et la plus tumultueuse de son histoire. On tirera de sa lecture le plus grand profit.

J. B.

## REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

**Le portrait d'Arnolfini et de sa femme par Jan Van Eyck.** — M. Louis Dimier reprend la thèse soutenue déjà par M. Lafenestre, qui n'a jamais voulu voir dans le double portrait peint par Jan Van Eyck, à la Galerie Nationale de Londres, l'image d'Arnolfini et de sa femme, comme on le croit généralement d'après un certain nombre de documents (voir par exemple les inventaires de Marguerite d'Autriche). Nous aurions là, d'après lui, le portrait de l'artiste lui-même et de sa femme (*Revue de l'Art*, avril 1932). On a déjà étudié plusieurs fois ce problème (voir, entre autres, l'article de M. S. Reinach sur le Maître de Flémale dans le *Bulletin archéologique* de 1918). M. L. Dimier discute, tout d'abord, les textes en adoptant l'interprétation abandonnée depuis longtemps. Si nous suivons sa démonstration, les documents cités concerneraient un autre

tableau, disparu. Mais le raisonnement ne paraît pas probant. Il ne tient compte d'ailleurs que d'un texte sur quatre, en donnant arbitrairement un sens spécial au mot latin *Fides* qu'on trouve dans ce texte. Il est question ici de la *Fidélité* de l'union conjugale (ce sens de *fidélité* nié par M. L. Dimier est en réalité aussi fréquent que celui de *foi*). D'après M. Dimier ce mot désignerait une figure allégorique que l'on ne trouve pas sur le tableau. Notons qu'aucun des trois autres documents qui décrivent le même tableau que le premier texte ne mentionne nulle part cette *figure allégorique* dont l'existence est supposée gratuitement. Notons aussi la concordance des dates qu'on lit sur le tableau et relevées sur l'inventaire ; c'est un fait qu'on ne peut pas expliquer par le simple hasard. Le point essentiel de la démonstration de M. L. Dimier est son

interprétation de l'inscription latine contemporaine qui figure sur la peinture : *Johannes de Eyck fuit hic*. Cette inscription a été plusieurs fois interprétée. M. Salomon Reinach l'a citée dans l'article mentionné plus haut en la comparant à celle qu'on trouve sur le panneau du Prado (provenant du château d'Aranjuez et représentant saint Jean-Baptiste et un donateur) attribué à Rogier Van der Weyden. La traduction établie généralement est celle de *Jean Van Eyck a été ici*. M. Dimier prétend que cette phrase veut dire : *Celui-ci fut Jean Van Eyck*. Il semble que l'interprétation de M. Dimier est inexacte, non seulement à cause de l'emploi du prétérit (*fuit*, on s'attendrait à *est*. *Celui-ci est Jean Van Eyck*, puisqu'il s'agit d'une inscription contemporaine), mais surtout à cause du *hic* qui, en bonne latinité, ne peut être dans cette phrase qu'un locatif (égal à *ici*) et non pas un pronom démonstratif, malgré l'avis contraire de l'auteur.

**Le dernier portrait de Rembrandt dessiné par lui-même.** — M. Otto Benesch étudie (*Die Graphischen Künste*, 1932, Heft I) le dernier portrait de Rembrandt connu, parmi ceux que l'artiste a dessinés lui-même à la plume. Le dessin en question a été



REMBRANDT. Son portrait par lui-même. (Dessin. Albertina.)

découvert par l'auteur en 1928, à Vienne, et acquis pour l'Albertina. C'est l'esquisse du portrait de Rembrandt qui est au Louvre (1660). Malgré quelques remaniements subis par la planche au XVIII<sup>e</sup> siècle — elle a été teintée au bistre et à la sépia — son état est relativement satisfaisant. C'est un état

intermédiaire entre l'esquisse à l'huile qui se trouve à Aix (classée par Bode sous le n<sup>o</sup> 432) et le tableau définitif du Louvre (Bode, n<sup>o</sup> 434). M. O. Benesch analyse le dessin et le compare à d'autres dessins de Rembrandt de deux périodes, celle qui va de 1658 à 1660, et celle qui va de 1661 à 1663.

**Francesco Pesellino miniaturiste.** — M. P. Toesca étudie (*Dedalo*, février 1932) la miniature représentant Mars que l'on voit dans le ms. 4519 (anciennement Cl. XII, cod. 68) de la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise (Silius Italicus, *De Secundo Bello Punico poema*). La perfection du travail et son caractère, aussi bien que les affinités qu'il présente avec le style de Fra Angelico et de Filippo Lippi, le modelé enfin, qui fait pressentir déjà l'art



FRANCESCO PESELLINO. Mars.  
(Venise. Bibliothèque de San Marco; cod. 4519, Silius Italicus.)

d'un Pollaiuolo, tout cela suggère à l'auteur la conviction qu'il s'agit d'une œuvre de Francesco Pesellino. La comparaison avec d'autres dessins du même artiste confirme cette hypothèse. M. P. Toesca reconnaît dans la miniature une des dernières œuvres de l'artiste, qu'il date de 1447 à 1455.

**Les fouilles de l'Iraq.** — M. R. F. S. Starr expose les derniers résultats des fouilles exécutées dans l'Iraq, à Yorgan Tapa, huit kilomètres au sud-ouest de la ville de Kirkuk (*Bulletin of the Fogg Art Museum*, Harvard University, novembre 1931). Le numéro de juin du *Bulletin* a déjà été consacré aux campagnes des années 1927-28 (découverte des trois maisons privées et de la plus grande partie du palais, sous la direction du D<sup>r</sup> Edward Chiera), et des années 1928-29 (dégagement définitif du palais, sous la direction du D<sup>r</sup> Robert Pfeiffer). Le présent fascicule traite de la période 1929-1930 (découverte de la plus grande partie de la ville au nord et au nord-ouest du palais, du temple, du rempart, sondage des tumuli préhistoriques de Kutish Zagir), et 1930 à 1931 (dégagement complet des sections septentrionale et nord-ouest du palais, des couches inférieures du temple, du rempart, etc.). Les recherches des dernières années (1929-1931) ont été exécutées sous la direction de l'auteur.

**La loi de frontalité dans la statuaire ancienne.** — M. W. Deonna étudie l'évolution de la statuaire ancienne qui amena la rupture de la loi de frontalité dans la sculpture égyptienne et dans la sculpture grecque (*Revue archéologique*, juillet-octobre 1931). En citant maint exemple à l'appui, l'auteur arrive à la conclusion que les Égyptiens ne firent que quelques entorses à la loi de frontalité. Ce sont là seulement des exceptions; les Grecs seuls ont fait de cette rupture une règle de leur plastique.

L'étude minutieuse de M. W. Deonna, qui trouve les causes de cette transformation dans la différence de l'esthétique et de la technique, complète la série des travaux consacrés au même sujet et fixe les étapes de l'évolution d'une façon beaucoup plus précise que ses devanciers. On hésite, néanmoins, à souscrire à l'opinion de l'auteur, pour qui la loi de frontalité dans l'Antiquité a été presque exclusivement le résultat d'une insuffisance technique, explication sujette à caution, du moins en ce qui concerne la statuaire égyptienne. Enfin le parti pris de se limiter aux seuls monuments de *ronde bosse* en écartant en bloc tous les *reliefs* est peut-être quelque peu arbitraire et, de toute façon, ne paraît pas aussi incontestable que semble le professer M. W. Deonna.

**Cnossos ressuscité.** — Dans une série d'articles fort intéressants (*Revue de l'art*, janvier, février, mars 1932), M. Ch. Picard appuie de son autorité les savantes et remarquables reconstitutions entreprises récemment à Cnossos par Sir Arthur Evans (voir *Palace of Minos*, t. I, II, III). L'auteur suit pas à pas les travaux de l'éminent archéologue, montre l'importance de l'œuvre accomplie, l'exactitude des restaurations, et insiste sur la façon dont,

selon lui, Sir A. Evans a su se pénétrer de l'atmosphère même du Cnossos minoen. M. Picard, dans un éloquent plaidoyer, signale le grand service qu'a rendu le savant anglais à la connaissance, tant de l'ensemble que des minimes détails, d'une civilisation dont les traces ont presque totalement disparu. Il combat, enfin, l'opinion des sceptiques, opposés à tout effort de reconstitution archéologique. Ainsi deux thèses s'affrontent de nouveau : celle des restaurateurs hardis qui cherchent à ressusciter l'œuvre artistique éprouvée par le temps et celle des conservateurs, pour qui toute tentative de résurrection d'une époque et des créations évanouies dans un passé plus ou moins éloigné demeure irréalisable. Les partisans de la première thèse, dont M. Picard est ici le porte-parole, se proclament assurés qu'en usant de prudence et en employant les procédés les plus modernes et les plus scientifiques, accompagnés des ressources de l'intuition, on peut faire revivre les formes artistiques anciennes et en tirer un enseignement impressionnant que ne sauraient donner les ruines souvent difformes, incomplètes et peut-être condamnées à disparaître.

Mais, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à ceux qui accueillirent avec enthousiasme les reconstitutions de Viollet-le-Duc, leurs adversaires opposèrent les vieux préceptes de l'archéologue Didron : « Il faut, disait-il, conserver le plus possible, réparer le moins possible, ne restaurer à aucun prix. » A plus forte raison, de nos jours, à notre époque où le sentiment historique est particulièrement aiguë, paraît-il légitime d'écouter les critiques que provoquent les « reconstructions ». Et les arguments de M. Picard ne semblent pas décisifs. Que les précautions, la réserve et la méthode des éminents archéologues et savants de notre temps présentent, en général, des garanties autrement sûres que les procédés du célèbre restaurateur de Carcassonne et de Pierrefond, c'est un fait certain ; néanmoins le problème subsiste dans toute son ampleur, les doutes sur la légitimité d'une reconstitution qui, par définition, ne peut être exacte, ni surtout *vivante*, ne peuvent être passés sous silence. Qu'il y ait un enseignement dans les tentatives de reconstruction savante, c'est incontestable, mais on oublie trop souvent que la *patine du temps*, que la *durée*, sont des éléments très réels et importants dans l'idée que nous nous formons d'une œuvre ancienne, et qu'on doit en tenir compte. Ces éléments, fuyants par leur nature même, empêchent de retrouver la forme originale d'une œuvre artistique, quelles que soient les précautions prises, la prudence et l'exactitude des chercheurs. On oublie aussi que la sensibilité artistique des restaurateurs modernes diffère toujours de celle de l'artiste créateur, surtout quand il appartient à une époque dont des siècles les séparent et que nous ne connaîtrons jamais suffisamment. Ce qui revient à dire que toute reconstitution, toute reconstruction des œuvres d'art est et ne peut être autre chose

qu'un ψεύδος qui choquera toujours comme un faux notre intuition et notre sensibilité artistiques.

**Les sculptures du musée de Tourcoing.** — M. Marcel Laurent consacre un article (*Oud-Holland*, II, 1932) aux sculptures du Musée de Tourcoing, débris d'un retable en pierre que les moines franciscains de Lille ont utilisés pour une chapelle du collège



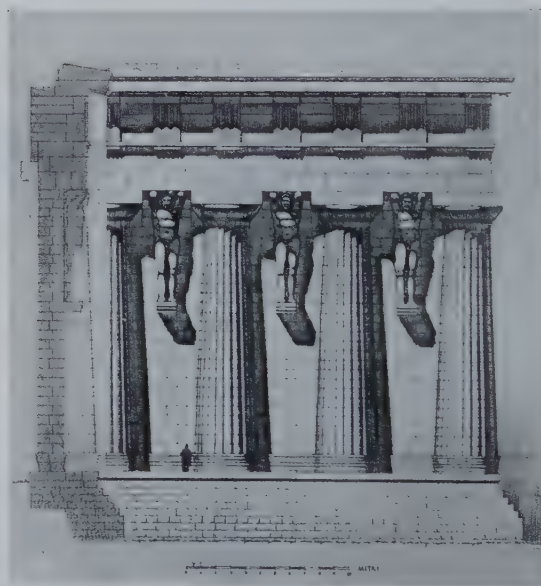
SAINT ANTOINE DE PADOUE EN EXTASE,  
ET D'AUTRES FRAGMENTS. (Musée de Tourcoing.)

construit entre 1672 et 1674 et démoli en 1904. Elles représentent la vie et les miracles de saint Antoine de Padoue, sujets qui n'apparaissent, dans l'art flamand, comme on sait, qu'à partir du x<sup>v</sup>e siècle. L'auteur étudie le style des sculptures en question, y voit l'influence de la peinture contemporaine, et en particulier de Rogier Van der Weyden. Les plis des draperies à eux seuls fixent une date (1500-1510) que corrobore la comparaison qu'on peut instituer avec les tableaux de Hugo Van der Goes, les miniatures de Gand et de Bruges et les œuvres de Gérard David. L'analogie de la *Pietà* de Merchtem et du *Jugement dernier* du Prado (par Van der Stokt ?) (voir l'article *V. der Stokt* de M. Hulin de Loo dans la *Bibliographie nationale*, 1930) permet de déceler dans cette sculpture des influences exercées sur l'art brabançon par Gérard David et par le style ganto-brugeois. M. M. Laurent croit que les sculptures du Musée de Tourcoing constituent avec la *Pietà* de Merchtem le noyau d'un groupe, encore peu étu-

dié, autour duquel viendront s'agréger d'autres sculptures flamandes.

**Copies de chefs-d'œuvre.** — En posant comme principe que toute composition, tout portrait conservé à plusieurs exemplaires remonte à un original de prix, M. Salomon Reinach (*Revue archéologique*, nov.-déc. 1931) reconstitue le chef-d'œuvre, datant du milieu du x<sup>v</sup>e siècle qui serait à l'origine de trois peintures médiocres : la *Lamentation sur le corps du Christ* du Musée de Varsovie, un tableau analogue du Musée d'Amiens et la même composition inversée au Musée de Nuremberg). L'auteur conclut : « Il est probable que ce chef-d'œuvre, copié au moins trois fois, était l'œuvre de Rogier ; il est probable que cette œuvre avait déjà été imitée de près dans l'atelier de Memling et que l'édition, si l'on peut dire, de Memling a servi de modèle aux frères Dünwegge. »

**L'Olympieion d'Agrigente.** — Après une série d'études sur Agrigente publiées dans le *Bollettino d'Arte* (juillet 1927) et surtout dans la *Revista del Real Istituto d'Arte e d'Archeologia* (1929 et 1930) et dont nous avons rendu compte dans la *Gazette* (mars et novembre 1930), M. Pirro Marconi donne dans le



LA RECONSTITUTION DU TEMPLE DE ZEUS A AGRIGENTE.  
(L'aspect extérieur.)

dernier numéro de *Dedalo* (mars 1932) l'image d'une reconstitution de l'Olympieion. Pour l'auteur c'est un spécimen de l'art sicilien, qui abonde en éléments contradictoires, mais toujours grandiose dans ses aspirations. L'aspect extérieur du temple est reconstitué avec un soin particulier ; le rôle et la place

des statues gigantesques, dites « Télamons » sont ainsi précisés. Nous saisissons sur le vif le mélange des éléments doriques et attiques dans les détails de la sculpture, le mélange des éléments orientaux, notamment égyptiens, et helléniques dans l'ensemble architectonique, et, néanmoins, tous ces éléments unis sont traités d'une façon nouvelle, originale et homogène.

**L'identification de quelques tableaux de la collection Andrea Vendramin.** — En réimprimant en 1923 son catalogue illustré de dessins de la collection de tableaux d'Andrea Vendramin (*The Picture Gallery of Andrea Vendramin*. British School of Rome, 1923), M. T. Borenius n'a pu identifier parmi les peintures de cette célèbre collection vénitienne que quatre tableaux sur cent cinquante-cinq. On a supposé par conséquent que la quasi totalité de la collection avait péri. M. Emil Jacob, deux ans plus tard (*Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XLVI, 1925, p. 15-38), a réussi à déterminer le sort de la collection au XVII<sup>e</sup> siècle. Il a montré que la plus grande partie de celle-ci avait passé en Hollande et qu'un grand nombre des tableaux avait appartenu au collectionneur Gerrit Reynst (1599-1658) d'Amsterdam. Les vicissitudes ultérieures de quelques peintures ont pu être retracées pendant un temps plus ou moins long. D'autre part M. Oscar Fischel (*Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. LVIII, 1924) a suggéré que Rembrandt avait probablement connu au moins deux d'entre elles.

Dans le dernier numéro du *Burlington Magazine* (mars 1932) M. Tancred Borenius s'efforce d'identifier quelques tableaux encore avec les dessins du catalogue Andrea Vendramin. En publiant les photographies des peintures en face des dessins du catalogue, il nous fait constater l'analogie qu'il croit pouvoir reconnaître presque complète des compositions. Seulement comme certains détails diffèrent, par exemple les dessins des paysages du fond, les détails des costumes, il serait plus prudent d'admettre que nous avons ici sous les yeux non pas, peut-être, les tableaux mêmes de la collection Vendramin, mais des répliques plus ou moins fidèles.

**Velazquez et Tintoret.** — M. Christopher Norris démontre (*Burlington Magazine*, mars 1932) que la *Cène* conservée à l'Academia de San Fernando, à Madrid, est une copie exécutée à Venise, par Velazquez, d'après la célèbre peinture du Tintoret, à la Scuola di San Rocco. On sait que Velazquez, lors de son voyage à Venise, subit l'influence de ce maître, aussi bien que celle de Véronèse et du Titien, mais on ne croyait connaître aucune copie de la main du peintre espagnol d'après Tintoret, exécutée à cette époque. Le témoignage de Palomino (*Museo Pictorico*, 1724, III, p. 328), ne laisse aucun doute à ce sujet : Velazquez avait exécuté une copie du dit

tableau à la Scuola de San Rocco, et il offrit cette copie à Philippe IV. M. Chr. Norris conclut que la



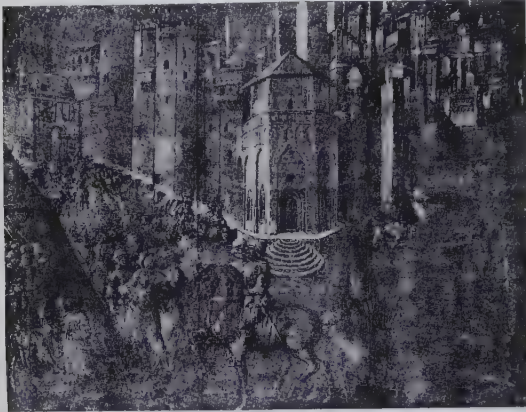
TINTORET. *La Cène*.  
(Scuola di San Rocco, Venise.)



VELAZQUEZ. *La Cène* (copiée d'après Tintoret).  
(Real Academia de San Fernando, Madrid.)

peinture de l'Academia de San Fernando est précisément cette copie de Velazquez, bien qu'elle figure sous le nom du Tintoret.

**Quelques dessins de Benozzo Gozzoli.** — M. B. Berenson restitue à Benozzo Gozzoli (*L'Arte*, mai



BENEZZO GOZZOLI. *Siège de Pérouse par Totila* (dessin).  
(Florence, Offices. Cabinet des estampes.)



BENEDETTO BONFIGLI. *Siège de Pérouse par Totila*.  
(Pérouse, Pinacothèque Communale.)

1932) quelques dessins communément attribués à d'autres artistes. Au nombre de ceux-ci est le *Siège de Pérouse par Totila*, du Cabinet des Estampes des Offices (N 333 E — Berenson, 534 C) dont le thème est le sujet d'une peinture de Benedetto Bonfigli, à la Pinacothèque communale de Pérouse. L'intérêt de l'article réside surtout dans la discussion méthodologique. L'auteur s'inscrit en faux contre l'attribution de dessins aux artistes dont on connaît des peintures de sujet analogue. Ces rapprochements n'ont pas de raison d'être, à moins qu'ils ne soient

corroborés par l'identité du style, du rythme et de la qualité.

**Nouvelles « attributions » à Velasquez.** — M. Hermann Voss discute la validité des attributions des peintures de différentes origines qu'on fait trop souvent à Velazquez. Les « nouveaux Velazquez » qui ont été exposés récemment servent de prétexte aux conclusions générales de l'auteur (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 53<sup>e</sup> volume, 1<sup>er</sup> cahier, 1932). M. H. Voss dénonce la fragilité des arguments produits et précise la paternité d'un grand nombre de tableaux donnés imprudemment au grand maître espagnol. L'analyse stylistique, les données historiques, les renseignements contemporains, etc., permettent d'y reconnaître les œuvres de divers artistes, notamment celles de Livio Mehus, Ceresa, Gaulli, Stanzioni, Mazzoni, etc., tous plus ou moins influencés par Velazquez. M. H. Voss s'applique, en particulier, à l'analyse du tableau de Livio Mehus, *Le Génie de la Peinture*, attribué à Velazquez, et dont la paternité réelle paraît pouvoir être établie avec certitude, non seulement par l'analyse stylistique, mais encore par le témoignage de Baldinucci, contemporain des deux artistes.

**L'iconographie de Cicéron.** — M. L. Laurand s'occupe du problème de l'authenticité des « portraits » de Cicéron qui sont censés généralement reproduire les traits de l'orateur (*Revue des Etudes Latines*, 1932). L'auteur décrit, tout d'abord, les cinq bustes les plus connus, celui de Londres (à l'hôtel du duc de Wellington) en particulier portant une inscription incontestablement antique, celui du Vatican, ceux du Capitole, de Florence, de Mantoue, tous reproduisant le même personnage. Ensuite il passe en revue d'autres images qui ont été parfois attribuées à Cicéron, les bustes de Madrid, de Naples, etc., des sculptures du moyen âge, des portraits de la Renaissance, les miniatures, les gravures, les monnaies, les gemmes, etc.

M. L. Laurand arrive à la conclusion suivante : « Nous avons un buste dont l'inscription est certainement authentique (celui de Londres). Il est mal conservé ; mais au moins quatre autres remontent au même original ; on les reconnaît à première vue comme on reconnaît un Démosthène ou un Euripide ; il n'y a pas à hésiter. Parmi eux, le meilleur est celui du Vatican ; aussi comprend-on que certains archéologues semblent le préférer même à celui de Londres, quoique celui-ci soit le plus précieux, puisqu'il est la garantie des autres. »

En ce qui concerne les autres images, elles donnent, probablement, à Cicéron des traits de fantaisie.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

## THE NECROPOLIS OF THE PORT OF ROME

by Mr. Guido CALZA

A discovery destined to have a wide interest not only for the intellectual world but also for all the travelling public, has just been made at the gates of Rome, near the mouth of the Tiber, on the beach of Ostia, in the Isola Sacra. This isle, largely formed by the alluvion of the Roman river and left uncultivated for centuries, has today again become a "Garden of Venus" as the Ancients called it. It is to this recovery of land that we owe the reappearance of the funeral monuments which were hidden there under dunes.

This cemetery is that of the Port of Imperial Rome. The tombs are those of a hard-working middle-class. They date back to the II, III and IV centuries, that is to say the period when Roman architecture had attained its perfection.

The perfection of the work on the lateral walls of the tombs, the original shape of the windows which dispense a little light, the sober and fine

decoration which is manifested in the cornices which crown them, in the polychrome framing of inscriptions, in all the ornaments and accessories, make them not only monuments full of charm, but precious documents for the study of Roman art. In the interiors, the mosaics and paintings embellishing them show the cults and myths preferred by the citizens of the Port. These associated in their sepulchres, for reasons not all inspired by a wish for decoration, the myth of Endymion and Selene with that of the works of Hercules, the legend of the Danaïdes with that of the abduction of the young Hylas, and the figures of divinities and heroes.

Two sarcophagi are particularly noticeable by the beauty of their sculptures. Some very singular reliefs in terra-cotta reproduce the signboards which the deceased must have had on their shops.

## STATUES OF ST LOUIS AND QUEEN MARGUERITE

by Mr. George HUARD, *Librarian of the Bibliothèque Nationale*

In his Museum of French Monuments, Alexandre Lenoir had made these two statues figure under the names of St. Louis and Marguerite of Provence, and as originating from the "Hôpital des Quinze-Vingts". We know that they are to-day in the Louvre Museum under the names of Charles V and Jeanne of Bourbon, and as originating from the Convent of the Celestins. The author of this change was François de Guilhermy.

It is evident that the two statues represent Charles V and Jeanne of Bourbon of whom we have other portraits. Furthermore, the statues in the Louvre remind us absolutely of those of the portal of the Celestins, with which we are familiar through the engravings. De Guilhermy had concluded that the two statues came from the Celestins. But, in a handwritten note, Lenoir informs us that the Celestins statues were de-

stroyed by the people and, in his diary, he tells us that the statues of Saint Louis and Marguerite of Provence from the "Quinze Vingts" were handed over to him in 1796. It is known, furthermore, that the Church of the Hospital was considerably enlarged at the end of the XIVth century and that the statues of Saint Louis and Marguerite of Provence were to be seen there. The Hospital was demolished in 1781 and the statues transferred to the Louvre.

The conclusion is that the statues were originally in the "Quinze-Vingts" and that they were supposed to represent Saint Louis and his wife under the features of Charles V and Jeanne of Bourbon. It is, furthermore, improbable that a real portrait of Saint Louis ever existed, as the first real portraits in France, only date back to the XIVth century.

## NOTES ON A FEW PRIMITIVES OF PROVENCE

by Mr. L.-G. LABANDE, *Member of the Institute*

Not one of the identifications proposed for pictures of the xvth century to be found in Provence, and which since then have recovered their identities, has been recognised as exact. For the "Annunciation" of Aix, Mr. Demonts has maintained the following theory : Its author who belonged to the generation of 1415 to 1420, probably studied at Dijon where he would have known Conrad Witz. There he underwent the influence of Sluter and Claus de Werve and through them assimilated the principal qualities of Van Eyck. He would seem to have been painter to King René, who met him at Dijon during his captivity in this town (1435-1436) and kept him in his service. He would then have gone to Naples, either in 1436 or two years later with René, and there executed the "St Jérôme tirant l'épine du pied du lion" (St Jérôme extracting the thorn from the lion's foot) preserved in the Naples Museum. He would have at last arrived in Provence with King René in the month of October 1442, and then received an order from him for the "Annunciation". Thus, the "St. Jérôme" would be, according to every presumption, by the painter Colantonio, whose personage still remains rather enigmatical. Therefore, the "Annunciation" of Aix is, very probably, according to Mr. Louis Demonts, by Colantonio.

In reality, the "Annunciation" originally in the Cathedral of Aix, owes nothing to King René whose influence on the arts of Provence is apparent only from 1460 onwards. It is indebted to the will of Pierre Corpici, clothier, dated the 9th December 1442, and we know that the Retable occupied a place foreseen by the will. Who is the author of this work ?

The technique of this painting is absolutely that of the painters of Provence. It is evident, furthermore, that the painting suffered Burgundian influences. But this work cannot be attributed with certainty to any of the artists who, according to documents, worked at that period either in Avignon or Aix.

Must it be believed that the fresco of the Saint-Lazare Chapel in the Church of the Celestins of Avignon, "La Communion et le Ravisement de la Madeleine" (The Communion and Ravishment of Magdalen) could be compared to the triptych of Aix ? It was dated 1445. It had been ordered by the celebrated Nicolas Rolin, Chancellor to the Duke of Burgundy, his wife and their son Nicolas, Cardinal and Archbishop of Autun, being founders of the Chapel. We only know of it now through a water-colour by Mr. Denuelle, which certainly does not portray the character and charm of the original.

## BENJAMIN WEST AT THE 'SALON' OF 1802 DEATH ON THE PALE HORSE

by Mr. Fiske KIMBALL, *Director of the Pennsylvania Museum of Art*

The "Death on the pale horse" is a large picture painted by Benjamin West in 1817, when the artist was 79 years of age. It is to-day in the Academy of Fine Arts of Philadelphia. This painting has certain weaknesses due to the great age of West. This painter had executed other

pictures previously, several smaller versions of the same subject taken from the Apocalypse.

One of these versions was exhibited in Paris at the 'Salon' of 1802. Another, dated 1796, belongs to Lord Leconfield; another, dated 1804, is in the Minneapolis Institute of Art; another was bought

in 1928 by the Art Museum of Pennsylvania, very probably the one which figured in the 'Salon' of 1802. The large picture of Philadelphia was bought by the Academy in 1829 at the sale of his works which took place after his death.

It is interesting to note that this subject,

which is so romantic, was exhibited in Paris at a time when David had made to reign the taste for antique classics. It is only about 1830 that Géricault and Delacroix, greatly influenced by England, gave a new accent to French painting.

## PORTRAIT OF PRINCE GUSTAVUS-ADOLPHUS

by Mr. Gunnar LUNDBERG

Lorens Pasch, the younger (1733-1805), was one of the numerous young painters who, tempted by the success of Lundberg and Roslin, came to study in France. Nevertheless, his sojourn in Paris was not a long one. Pasch came to Paris in 1758. His name then appears on the Register of the Academy of Painting as "Agréé" (accepted), protégé of Roslin, but he never became a painter of the Academy.

The portraits which he executed in Paris are not numerous; among these can be mentioned those of the Dane Adger, the Norwegian Benjamin Aal, an unknown painter and the painter François Boucher; the present whereabouts of this latter portrait being unknown.

Pasch returned to Sweden in 1764 where he continued his career as portraitist. It is one of his paintings, hitherto unknown, which Mr. Lundberg has discovered in the reserves of the Château of Versailles; signed and dated 1785, therefore executed in Sweden, it represents Gustavus-Adolphus, heir-presumptive, son of Gustavus III, King of Sweden, and was no doubt offered by him as a gift to the Royal Family of France.

It reproduces, in its set out, the portrait of the Dauphin executed by Tocqué in 1739. An oil painted sketch of this work is now in the collection of prince Eugen of Sweden.

## BERNARD NAUDIN

by Mr. Claude ROGER-MARX

Bernard Naudin was the pupil of François Courboin. His first sketches announced an engraver. His first engravings are often enhanced by aquatint, but he soon was content with aqua fortis aided by the dry point or burin. He utilises aqua fortis with extraordinary audacity; he spreads the acid on the copper with a brush as if he were painting, stopping or prolonging its action.

It is a classic enriched by Rembrandt, by Goya and especially by Callot; similarly to them he represents rascals, beggars, madmen; it is in poverty that he finds nearly all his riches. At the same time as Forain, he takes many of his sub-

jects from the Bible, but there is more violence in Forain, and more resignation in Naudin.

The engravings of Naudin are not anecdotic, nothing in the staging is left to chance, they offer an admirable mixture of order and pathos. Naudin has neither disciples nor imitators, so that his works remain unvulgarised.

Outside of the engravings executed for a few books, the plates engraved by Naudin do not number more than about fifty and have been printed only in small numbers. The one to be found in the present magazine is amongst the rare engravings he has executed since 1918.

# LES BEAUX-ARTS

Rue La Boétie, 39, Paris-VIII<sup>e</sup>

*En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V<sup>e</sup>*

## L'ART FRANÇAIS

*Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN*

EN SOUSCRIPTION POUR PARAÎTRE AU MOIS DE JUIN

# MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste  
(peintures à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4<sup>o</sup> raisin (25 × 32) chacun de 220 pages,  
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

Prix de souscription : 600 francs

*Ce prix sera porté à 750 francs au moment de la mise en vente*

---

LES SOUSCRIPTIONS SONT REÇUES

AUX ÉDITIONS G. VAN OEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V<sup>e</sup>

# Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

*Fondation Jacques Doucet*

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque:

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque  
(un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

*Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8°)*

## A LA CROIX DE LORRAINE

Maison fondée en 1760

\*\*\*\*\*

**EXPÉDITIONS  
et TRANSPORTS  
D'OBJETS D'ART**

# CHENUE

EMBALLEUR

des Manufactures Nationales et des Musées

5, Rue de la Terrasse  
**P A R I S**

**TÉLÉPHONE : WAGRAM 03-11**

J. CHENUE, Corresp. à Londres

R. C. Seine 27.032

## Edouard BOUET

*Réparateur de Tableaux  
Miniatures, Objets d'Art*

(Maison Fondée en 1885)

9, Rue de Penthièvre, 9

Téléphone : Élysée 61-96

## LIBRAIRIE JULES MEYNIAL

Successeur de E. Jean FONTAINE

— Maison Fondée en 1833 —

**BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES**

Vente et Achat de Livres rares et précieux des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. — Editions originales du XVII<sup>e</sup> siècle. Livres illustrés des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Beaux-Arts — Reliures anciennes — Manuscrits  
Dessins — Estampes

EXPERTISES - CATALOGUE MENSUEL <sup>FCO</sup> - VENTES PUBLIQUES

30, Bd Haussmann — Paris (9°)

Tél. : Provence 89-08

DUVEEN  
BROTHERS<sup>INC.</sup>

PARIS  
NEW-YORK



